

DARIUSZ SEWERYN

Lublin

„A SERCE...?”
MIŁOŚĆ I CIERPIENIE W LIRYCE MICKIEWICZA

Kochanek, druhów! ileż was spotkałem,
Ileż to oczu jak gwiazd przeleciało!
Ileż to rączek tonąc uściskałem!
A serce? – nigdy z sercem nie gadało!¹

To wyznanie z *Żalu rozrzutnika* jest podsumowaniem doświadczeń, jakie stały się udziałem wypowiadającego podmiotu w sferze więzi międzyludzkich. Wolno żywić wątpliwości, czy rzeczywiście wina za doznany zawód może leżeć wyłącznie po stronie „dłużników”, którzy „nic nie oddali”. Nie budzi natomiast wątpliwości sam życiowy dramat. W tym mieści się ogólnoludzka prawda tego tekstu. I nie tylko tego. Także – wielu innych utworów Mickiewicza. Nawet tam, gdzie przejawia się postawa bardzo indywidualistyczna, jak na przykład we wczesnym *Żeglarzu*, istota konfliktu ma wymiar ponadindywidualny. Swą duchową odrębność podkreśla bohater tego wiersza w zakończeniu:

I razem ze mną pod strzałami gromu,
Co czuję, inni czuć chcieliby daremnie!

ale zaraz potem następuje stwierdzenie o charakterze ogólnym:

Sąd nasz, prócz Boga, nie dany nikomu.

¹ Wiersze Mickiewicza cytowane będą według edycji: A. M i c k i e w i c z. *Dzieła wszystkie*. Pod red. K. Górskiego. T. 1. Cz. 1: *Wiersze 1817-1824*. Oprac. Cz. Zgorzelski. Wrocław 1971. T. 1. Cz. 2: *Wiersze 1825-1829*. Oprac. Cz. Zgorzelski. Wrocław 1972. T. 1. Cz. 3: *Wiersze 1829-1855*. Oprac. Cz. Zgorzelski. Wrocław 1981.

wydobywające z konkretnego wypadku to, co powszechne, zasadę obowiązującą dla wszystkich.

Nie będziemy się tu jednak zajmować liryką okresu wileńsko-kowieńskiego. Jak to wynika z tytułu, interesować nas będzie kategoria cierpienia, a wiersze powstałe przed przymusowym wyjazdem Mickiewicza do Rosji wiele pod tym względem zawdzięczają istniejącym w ówczesnej kulturze literackiej wzorcom wypowiedzi. Chodzi o to, że poeta musiał osobiście przejść przez pewne doświadczenia, zgromadzić pewien zespół przeżyć, aby w sposób własny, oryginalny i odkrywczy wypowiadać się o bólu, jaki niesie z sobą życie. Nie znaczy to jakoby w liryce sprzed roku 1825 w ogóle nie pojawiło się indywidualne spojrzenie na tę sferę doznań; wspomniany przed chwilą *Żeglarz*, jak twierdzi S. Skwarczyńska², jest ideową dyskusją z poglądami zawartymi w dwóch utworach Schillera. Istniały więc już wówczas próby rozpoznania tych problemów z perspektywy własnych doświadczeń. Jest to jednak rozpoznanie wstępne, przynajmniej jeśli idzie o lirykę.

Najpełniejszy i najbardziej interesujący obraz cierpiącego człowieka w twórczości okresu litewskiego przynosi natomiast utwór dramatyczny, czwarta część *Dziadów*. Oczywiście jest zatem, że punktem wyjścia dla przeżyć przedstawionych w wierszach odeskich jest właśnie sytuacja Gustawa. Dobrze rozumiał to J. Kleiner, ale w swej fundamentalnej monografii nie dość chyba wyraźnie ukazał to, co różni Gustawa od podmiotu tych wierszy. Różnica zaś jest dość istotna, ponieważ dotyczy nie tylko nowych zjawisk zewnętrznych, wobec których staje bohater, lecz także pozostających z nimi w bezpośrednim związku przemian, jakim ulega widzenie przez bohatera świata i samego siebie. Jednym z podstawowych czynników tych przemian jest właśnie cierpienie, a także – ujmując rzecz inaczej – podejmowane próby jego usunięcia bądź zmniejszenia. Dzieje się to wszystko na gruncie przeżyć z kręgu erotyki, ale – podobnie jak w *Dziadach* – bynajmniej się w tym kręgu nie wyczerpuje, co postaramy się dalej pokazać. Z tych powodów jako stały kontekst interpretacyjny przy analizie liryki odesko-moskiewskiej posłuży czwarta część *Dziadów*.

Niniejsze studium nie ma ambicji wyczerpującego zaprezentowania i skomentowania stanu badań nad liryką odeską. Jest zorientowane polemicznie wobec pewnych dotychczasowych propozycji interpretacyjnych, toteż literatura przedmiotu – szczególnie w odniesieniu do sonetów odeskich – będzie przywoływana selektywnie, raczej z naciskiem na niedostatki i miejsca wątpliwe niż na – skądinąd poważne – bezsporne osiągnięcia.

² Mickiewiczowski „*Żeglarz*” jako anti-„*Resignation*”. W: t a ż. *Mickiewiczowskie „powinowactwa z wyboru*”. Warszawa 1957.

„W stosunku do poezji miłosnej lat wileńsko-kowieńskich – stwierdza M. Jastrun – poezja erotyczna z okresu pobytu w Rosji przedstawia na ogół obniżenie napięcia uczuciowego i artystycznego”. Wiersze takie, jak *Moja pieszczotka*, *Dwa słowa*, *Rozmowa*, wydają się wierszami albumowymi, powierzchownie odczucymi³. No cóż, to rzecz gustu – A. Witkowska właśnie *Rozmowę*, *Sen*, *Niepewność* zalicza do „piękniejszych erotyków polskich”⁴. Warto jednak przyrzeć się bliżej tym kilku drobnym utworom. Okaże się wówczas, że nie są one tak błahe, jak mogłoby się wydawać. Bowiem w tych wierszach, na pozór powierzchownych i konwencjonalnych, których niektórzy badacze nie byli nawet skłonni traktować poważnie, pulsuje ukryty niepokój.

Z. Stefanowska w jednym ze szkiców o IV części *Dziadów* pisała: „W przeżyciu miłosnym eksponuje Gustaw moment pełnego kontaktu, prawie utożsamienia dwóch istot ludzkich. [...] Idealną miarą stosunku człowieka do człowieka jest dla Gustawa harmonia dusz, jakiej doświadczył kochając. [...] Można by powiedzieć, że miłość jest tu optymalnym wariantem porozumienia między ludźmi”⁵. Problem porozumienia będzie cały czas obecny także w liryce erotycznej okresu rosyjskiego, nawet w „miłosnych żarcikach”⁶.

Jednym z nich jest wiersz *Do D. D.* („Moja pieszczotka...”). Jego bohaterka „grucha, szczebioce i kwili”, nie „mówi” lub „gada”. Z kolei czasownik „słuchać” nie oznacza tu nastawienia na odbiór sensu wypowiedzi drugiego człowieka, lecz określa sytuację zbliżoną do słuchania lekkiej, przyjemnej muzyki. Płasią melodyjność słów kochanki akcentuje powtórzenie wyliczenia „szczebiotać i kwilić i gruchać” w zmienionej kolejności i formie gramatycznej:

Tak mile grucha, szczebioce i kwili,
Że nie chcąc słówka żadnego postradać,
Nie śmiem przerywać, nie śmiem odpowiadać,
I tylko chciałbym słuchać, słuchać, słuchać.

Trzykrotnie powtórzonemu „słuchać”, kończącemu pierwszą zwrotkę, odpowiada również trzykrotne „całować” w zakończeniu drugiej. Kompozycyjny paralelizm zdaje się sugerować jakąś ekwiwalencję tych dwu czynności, ich istnienie na wspólnym poziomie doznań czysto zmysłowych. Podmiot liryczny rezygnuje z komunikacji na rzecz doraźnej przyjemności flirtu czy romansu.

³ *Wizerunki. Szkice literackie*. Warszawa 1956 s. 75.

⁴ *Mickiewicz. Słowo i czyn*. Warszawa 1983 s. 57.

⁵ *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*. Warszawa 1976 s. 52.

⁶ Określenie zaczerpnięte z pracy D. Zamaćńskiej *Ze studiów nad kompozycją wierszy lirycznych Mickiewicza* („Roczniki Humanistyczne” 8:1959 z. 1 s. 82).

Być może dlatego, że nie ma złudzeń, co do charakteru związku z „pieszczotką” i nie chce stwarzać uczuciowej fikcji.

Podobnie w *Dwóch słowach* mowa kochanki ma walor głównie muzyczny, piosenkowy; myśli świecą w „oczętach”, „słówka” odlatują od „ustek”. Bohater słucha, odbierając jedynie jakości brzmieniowe i nie interesując się specjalnie znaczeniem, sam natomiast nie ma nic do powiedzenia, ogranicza się do patrzenia w oczy i śledzenia „ustek”. To milczenie jest w obu erotykach wymowne – bohater milczy, bo najwidoczniej nie spodziewa się uzyskać porozumienia, lecz zgoła co innego.

W *Rozmowie* podmiot liryczny stwierdza wprost: „Kochanko moja! na co nam rozmowa”. Przebieg refleksji przywodzi na myśl fragmenty sonetu „Poezyjo! gdzie cudny pędzel twojej ręki...” oraz początek Wielkiej Improwizacji.

Czemu chcąc z tobą uczucia dzielić,
Nie mogę duszy prosto w duszę przelać;
Za co ją trzeba rozdrabiać na słowa,
Które nim słuch twój i serce dościgną,
W ustach wietrzeją, na powietrzu stygną.
(*Rozmowa*)

Poezyjo! gdzie cudny pędzel twojej ręki?
Gdy chcę malować, za cóż myśli i natchnienia
Wyglądają z wyrazów, jak zza krat więzienia,
Kryjących i szpecących tak ubogie wdzięki!
(*Poezyjo...*)

Język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie;
Myśl z duszy leci bystro, nim się w słowach złamie,
A słowa myśl pochłoną i tak drżą nad myślą,
Jak ziemia nad połkniętą, niewidzialną rzeką.
(*Improvizacja*)⁷.

Jednak – w przeciwieństwie do dwóch pozostałych fragmentów – w *Rozmowie* nie chodzi o to, że język ze swej natury zniekształca myśli i uczucia, które ma wyrażać. Wiersz ma formę odpowiedzi na zarzuty stawiane przez kochankę. Zarysowanie jej postaci, osiągnięte przez początkową apostrofę oraz przytoczenie objawów i przyczyn jej niezadowolenia w drugiej zwrotce, wprowadza odbiorcę w sytuację dialogu czy wręcz sprzeczki. Podmiot liryczny nie tyle ma kłopoty ze znalezieniem właściwych środków wyrazu dla swych uczuć, ile – w nieco zawoalowany sposób – wyjaśnia adresatce, że nie widzi

⁷ Cytaty z *Dziadów* według wydania: A. M i c k i e w i c z. *Dziela*. Wydanie Narodowe. T. 1–16. Warszawa 1948-1955 – t. 3: *Utwory dramatyczne*. Oprac. S. Pigoń.

potrzeby wyrażania swego uczucia w formie werbalnej. To, co ich łączy, nie domaga się na poziomie języka innego uzewnętrznienia niż proste stwierdzenie „kocham”. Ma ono tu jednak specyficzny charakter, wypowiedane jest z pewnym jakby zniecierpliwieniem:

Kocham, ach! Kocham, po sto razy wołam.

Podmiot odrzuca tu zdecydowanie pretensje kochanki – zachowuje on przecież pewne psychologiczno-obyczajowe konwencje salonowego romansu. Nie chce jednak posuwać się do obłudy, do fałszywych wyznań, skoro ich związek wyczerpuje się w sferze zmysłowej⁸. Wypowiedź pozostawia wrażenie, jak gdyby podmiot mówiący rezerwował sobie określone środki językowej ekspresji dla innego rodzaju przeżyć. W ten sposób rozmowa „tylko serca biciem, I westchnieniami, i całowaniami” okazuje się nie wzorcem prawdziwej komunikacji, lecz – jej namiastką⁹. „Tracąc kochankę – pisze Z. Stefanowska

⁸ Wyraźnie mówi się o tym w zakończeniu:

Strudziłem usta daremnym użyciem,
Teraz je z twymi chcę stopić ustami,
I chcę rozmawiać tylko serca biciem,
I westchnieniami, i całowaniami;
I tak rozmawiać godziny, dni, lata,
Do końca świata i po końcu świata.

⁹ Powtarzające się w tych tekstach motywy oczu i ust mają oczywiście proveniencję sentymentalną. T. Kostkiewiczowa w książce *Horyzonty wyobraźni* (Warszawa 1984 s. 180-181) przytacza m.in. dwie strofy Karpińskiego:

[...]
Potem gdy tej pary miłej
Usta się razem zbliżyły
I przez najczulsze ściśnienia
Dusza się na duszę mienia.

(wiersz znajduje się w rozprawce Karpińskiego
O szczęściu człowieka. List do Rozyny)

Oczy w oczy patrzyły,
Ręka rękę ściskała,
Usta nam się złączyły,
Dusza z duszą gadała.

(Przypomnienie dawnej miłości)

Autorka komentuje: „W świecie lirycznym wierszy Karpińskiego komunია dusz możliwa jest tylko dzięki wrażeniom docierającym do człowieka przez oczy, ręce. Drogą do duchowego

– utracił Gustaw raj zupełnego porozumienia”¹⁰. Zyskując kochankę, bohater *Rozmowy, Dwóch słów, Do D. D.* jest równie daleko od tego raju. Bo też zupełnie różne są to kochanki. Inny jest również język opisu miłosnych przeżyć. A. Witkowska w odniesieniu do całości liryki odeskiej stwierdza: „Nie chodzi o to, aby literacki wyraz miłości do «niebianki» miał być lepszy lub gorszy niż do kobiety, którą pragnie się «całować, całować, całować». Są to różne realizacje miłości i niepodobna ich wartościować”¹¹. Niestety – takie wartościowanie wpisane jest często w same te utwory, przy czym nie jest to bynajmniej kwestia ocen moralnych, lecz – powiedzmy – poziomu doznań bohatera lirycznego, który poprzez demonstrowanie swego „konsumpcyjnego” nastawienia do interesującej go damy wewnątrznie dystansuje się wobec tego typu erotyki. Dlatego w *Rozmowie* będzie bronił się przed narzucaniem mu tych form zachowania, które fałszowałyby jego rzeczywiste przeżycia, sztucznie podnosząc ich rangę. We wszystkich trzech wierszach wyraźnie podkreśla, iż słowa są między nim a kochanką zbędne; wcale nie dlatego, żeby pomiędzy nimi istniała Gustawowa harmonia dusz, wystarczy musi harmonia ciał. Ostatecznie – rzecz nie do pogardzenia, nawet jeśli wiąże się z poczuciem pewnego niedosytu. Jednak konieczność dostosowania prag-

kontakty jest bezpośrednio obcowanie. Wzruszenie i czucie wywoływane są przede wszystkim przez to, co bezpośrednio jawi się osobowości obserwującej i doznającej”.

Tak samo jest i we wczesnym sonecie Mickiewicza pt. *Przypomnienie*, nawiązującym do *Przypomnienia dawnej miłości* Karpińskiego. „Sytuację tę współtworzą – analogicznie – wspomnienie zielonego chłodnika, strumienia i księżycy towarzyszącego spotkaniu kochanków, a jej istota wyczerpuje się w obrazie, w którym powtórzony został typowy repertuar motywów słownych:

Wtenczas serce porywa słodkie zachwycenie,
Usta się spotykają, oko ginie w oku,
Łza ze łzą i z westchnieniem miesza się westchnienie!
(tamże s. 187).

W omawianych wierszach z okresu rosyjskiego Mickiewicz znów sięga do tego modelu miłosnej komunikacji, lecz odnosi się do niego już z większym dystansem, kwestionując duchową głębię osiąganego tą drogą kontaktu.

¹⁰ Jw. s. 53.

¹¹ Jw. s. 58. Dalej autorka słusznie zauważa: „Wszakże wybór jednej tylko normy uczucia i jednego ideału kobiety był zawsze uboższy niż życie [...]. Jeśli Mickiewicz miał się stać rzeczywiście wszechstronnym obserwatorem ludzkiej natury i pisarzem, w którego twórczości oprócz «niebianki» zagościć także miała «ziemianka» – a jest nią przecież sprytna zalotnica pani Telimena – musiało pojawić się konieczne dopełnienie nazbyt monotonnej instrumentacji uczuciowej w twórczości poety. A właśnie wraz z sonetami i lirykami odeskimi pojawia się ten brakujący ton”.

nień do aktualnych możliwości i warunków pozostawia osad goryczy. To właśnie – mówiąc obrazowo – znajduje się na dnie owych liryków.

*

W *Dwóch słowach* początkowy obraz szczęścia płynącego z przebywania sam na sam z ukochaną rzutowany jest w scenerię quasi-kosmiczną:

Innego nie chcę widoku,
Kiedy z tobą będę w niebie.

Cały byt „w niebie” staje się odwzorowaniem chwil ziemskiego szczęścia, podmiot liryczny tworzy sobie wizję raję do prywatnego użytku, prezentując erotyczno-żartobliwą eschatologię, wspartą na magicznym zaklęciu „kocham ciebie”, gdzie osoba kochanki otrzymuje stanowisko bóstwa, dawcy radości i spokoju. W. Borowy, pisząc o tej grupie utworów, twierdził, że „nie możemy ich brać całkowicie na serio, ani też odrzucać je całkowicie jako czystą humorystykę”¹². Spróbujmy wykazać, iż taka konstrukcja pół-serio ma swoją semantykę, uczestniczy w przekazie pewnych prawd.

Na podobnym jak w *Dwóch słowach* schemacie kompozycyjnym opiera się budowa *Snu*. Wobec możliwości porzucenia przez kochankę „snuje się senfantazja o samobójstwie hedonistycznym”¹³, zdaniem Borowego „marzenie w stylu gorszej literatury romantycznej”¹⁴. Wszystko to stanowić ma jedynie wstęp do innej formy istnienia, tym razem w scenerii stylizowanej – według Borowego – na mahometański raj¹⁵. Kochanka występuje w roli hurysy, posiadając przy okazji kompetencje bóstwa, bowiem to ona wskrzesza bohatera lirycznego:

Znowu mię złożysz na twem łonie białem,
Znowu mię ramię kochane otoczy,
Zbudzę się, myśląc że chwilkę drzemałem,
Całując lica, patrząc w twoje oczy.

Jak widać, nie jest to przejście do nowego, innego jakościowo życia, lecz powrót do poprzedniego stanu, świadczy o tym dwukrotne użycie w cytowanej strofie określenia „znowu” i zamknięcie jej refrenem „Całując lica, patrząc w

¹² *O poezji Mickiewicza*. T. 1. Lublin 1958 s. 189.

¹³ J. K l e i n e r. *Mickiewicz*. T. 1. Lublin 1948 s. 488.

¹⁴ Jw. s. 189.

¹⁵ Tamże.

twoje oczy” kończącym uprzednio trzecią zwrotkę, ukazującą ostatnie chwile przed śmiercią–zaśnięciem. Świadomie wybrana śmierć w pełni szczęścia pozwala uniknąć cierpień rozstania, stając się zarazem ostateczną afirmacją miłości. Owa śmierć przedstawiona jest konsekwentnie w metaforyce snu, ale nie jest to „sen żelazny, twardy, nieprzespany”, przeciwnie, jest względnie krótkotrwały („A po dniach wielu czy po latach wielu,”), ma po nim nastąpić spokojne, łagodne przebudzenie. Taki obraz śmierci wiąże się z tym, co G. Durand nazywa eufemizacyjną funkcją wyobraźni symbolicznej. „Daleki od tego, – pisze G. Durand – żeby być nie do pogodzenia z instynktem życia, sławny «instynkt śmierci», który Freud odkrył w pewnych analizach, jest po prostu wynikiem faktu, iż śmierć została zanegowana, została zeufemizowana do przesady w jakieś życie wieczne, wśród popędów i rezygnacji, [...]. Fakt, że ktoś życzy sobie i wyobraża śmierć jako odpoczynek, jako sen, tym samym eufemizuje ją i niszczy”¹⁶. *Sen* Mickiewicza wykorzystuje tę „terapeutyczną” symbolikę, ale w nieco inny sposób. Powrót do punktu wyjścia przedstawiony w ostatnim obrazie poetyckim wcale nie musi być interpretowany jako najwłaściwszy stan rzeczy, w pełni zadowalające położenie. Przysłówek „znowu” może być wypowiedziany z dwojakim zabarwieniem znaczeniowym: „dobrze, że znowu...” lub „niestety, znowu...”; żaden sygnał językowy nie skłania do tego, aby widzieć tu waloryzację jednoznacznie pozytywną. Skoro śmierć jest tylko snem, nie ma już miejsca na zmartwychwstanie, możliwe jest tylko przebudzenie (znamienne, że pierwotny tytuł wiersza – *Zmartwychwstanie* zmienił poeta na *Sen*). Za jednym zamachem zlikwidowana została zarówno groza śmierci, jak i jej potencjalna wartość – bramy do innego świata. „Zbudzę się myśląc, że chwilę drzemałem” i to wszystko, koło się zamyka, eschatologia wyczerpuje się w amplifikacji ziemskiej rozkoszy. W ten sposób ujawniona zostaje redukcyjna działalność takiej symboliki, ograniczenie, jakie niesie z sobą eufemizacja śmierci.

Jeśli potraktujemy owo wskrzeszenie jako swoistą reinkarnację, ukazuje się dodatkowy aspekt całej sprawy. Motyw reinkarnacji obecny jest w IV części *Dziadów* – dusza lichwiarza wciela się w postać kołatka, ci, którzy z urzędu przeciwstawiali się prawdzie, krążą jako nocne motyle. Następne wcielenie okazuje się zależne od tego, jak żyło się w poprzednim. Inaczej niż w *Dziadów* części drugiej, gdzie zjawiające się kolejno duchy pokutowały po śmierci za swe mniejsze lub większe winy, w czwartej części dusze grzesz-

¹⁶ *Wyobraźnia symboliczna*. Przeł. C. Rowiński. Warszawa 1986 s. 127.

ników przechodzą do niższych form organicznych – owadów, następuje kolejny etap ich wędrówki¹⁷.

Słowa Gustawa „Za tych wszystkich, moje dzieci, Nie warto zmówić i Zdrowaś Maryja” mogą oznaczać nie tylko bezlitosne potępienie, ale i nieuchronność praw rządzących wszechświatem, nawet modlitwa dzieci nie może ich zmienić.

W tym duchu da się też odczytać *Sen*. Absolutyzacja zmysłowej erotyki dokonana przez bohatera doprowadzi go do odrodzenia się w takiej jak poprzednia formie bytu.

Wyjaśnienia tej sytuacji dostarczy nam Gustaw:

Kto nad świeckiego życia wylatując krańce,
Duszą i sercem gubi się w kochance,
Jej tylko myślą myśli, jej oddycha tchnieniem,
Ten i po śmierci również własną bytność traci,
I przyczepiony do lubej postaci,
Jej tylko staje się cieniem.

(w. 1254-1259).

Ale Gustaw przynajmniej „znalazł drugą swojej połowę istoty”, jego cierpienie ma charakter tymczasowy:

Na szczęście Bóg mię zrobił poddanym anioła,
Dla niej i dla mnie przyszłość śmieje się wesola.

(w. 1264-1265).

Podlega on następującemu prawu: „Kto za życia choć raz był w niebie, Ten po śmierci nie trafi od razu”. Nic nie wskazuje, aby bohater *Snu* miał tam trafić w ogóle. Nie ma przed sobą prawdziwie meta-fizycznej perspektywy, zamiast „w niebie”, znajdzie się co najwyżej gdzieś na Polach Elizejskich. Nic dziwnego, skoro doświadczenie śmierci ma się sprowadzać do „zbudzę się myśląc, że chwilę drzemałem”.

Stefanowska zwróciła uwagę na ważną funkcję banalności historii miłosnej Gustawa – tylko to, co zwykle, sztamkowe, dostępne jest percepcji innych

¹⁷ Nad pochodzeniem metempsychozy w *Dziadach* zastanawia się Cz. Miłosz (*Ziemia Ulro*. Warszawa 1982 s. 127): „Zanadto jakoś głęboką aurą uczuciową otoczone są te obrazy, żeby wywodzić je z lektur. Coś raczej domowego, relikty starej symboliki pogańskiej przechowanej na Litwie albo inna, też miejscowa, wieść gminna”. Późniejsze wypowiedzi samego Mickiewicza o metempsychozie znaleźć można w tomie: A. M i c k i e w i c z. *Dziela wszystkie*. Wydanie Sejmowe. T. 16: *Rozmowy z Adamem Mickiewiczem*. Oprac. S. Pigoń. Warszawa 1933. Zob. np. rozmowy z Aleksandrem Chodźką (s. 233-235).

ludzi, tworzy jego społeczny wizerunek¹⁸. Banalność eschatologicznej wizji z *Dwóch słów* i *Snu* niesie z sobą także pewien komunikat. Obiektywna wartość prezentowanej „metafizyki” jest miarą wartości erotycznych przeżyć podmiotu. Uczuciu Gustawa towarzyszyła metafizyka zupełnie innej rangi – w obu wypadkach zachowane zostają właściwe proporcje.

Oba wiersze zawierają dyskretną informację o charakterze owego miłosego związku, jest to w istocie zanegowanie jego jakiegokolwiek ponadzmysłowego wymiaru. Kontakt realizuje się wyłącznie na poziomie sensualnym, czego stylistyczną konsekwencją jest między innymi żartobliwa tonacja liryków. To poniekąd parodia romantycznej teorii o powinowactwie dusz. W tym właśnie można dopatrzeć się odbicia żalu związanego z poczuciem, że owa uwieczniana namiętność¹⁹ jest w gruncie rzeczy środkiem zastępczym, który w bardzo ograniczonym stopniu umożliwia zaspokojenie głębokiej potrzeby porozumienia.

*

Rozwinięcie i pogłębienie problemów zarysowanych już z lekka w drobnych lirykach przynoszą trzy odeskie elegie: *Do D. D.*, *Godzina* i *Dumania w dzień odjazdu*.

Bohatera pierwszej z nich gnębią wątpliwości co do uczuć ukochanej dla niego, co do miejsca, jakie zajmuje w jej życiu. Niepewność sytuacji połączona z głęboką potrzebą wzajemności jest źródłem wewnętrznego bólu, objawiającego się na zewnątrz wybuchami gniewu i żalu:

Myśli ma na torturach, w uczuciach mych burza,
To mi gniew serce miota i czoło zachmurza,
To mię smutek w ponure zadumanie wtrąca,
To nagle oczy zaćmi żalu łąza gorąca.
Ty albo od mych gniewów uciekasz ze wstrętem,
Albo lękasz się nudy z żałośnym natrętem.

W konsekwencji powstaje rozdźwięk między własnym wyobrażeniem bohatera o swej rzeczywistej naturze a jego obrazem w oczach kochanki. Wyraża to wizja skarbów morza ukrytych pod wzburzoną powierzchnią wody.

¹⁸ Jw. s. 53-55.

¹⁹ O uwiecznianiu chwili szczęścia w wierszu *Do D. D.* wspomina – wyciągając inne wnioski – M. Maciejewski w studium *Mickiewiczowskie „czucia wieczności”*. (*Czas i przestrzeń w liryce łożańskiej*). W: *Poetyka. Gatunek – Obraz. W kręgu poezji romantycznej*. Wrocław 1977 zob. s. 95-98.

Aby ujawniły się te duchowe zalety potrzebne jest ostateczne usunięcie wszelkich wątpliwości:

O gdybym zyskał pewność, że jestem kochany,
Gdybym z serca na chwilę wygnał bojaźń zmiany,
Którą mię straszy nieraz doświadczana zdrada!
O niech będę szczęśliwym, będziesz ze mnie rada.

Stan upragnionego szczęścia i ukojenia osiąga kulminację w dwóch porównaniach nawiązujących do antycznych mitów morskich:

Wtenczas, by dziki zapęd, co mną dotąd miota,
Wypadł z duszy jak z łodzi miotanej niecnota,
Który burze sprowadza i bałwany pieni;
Płynęlibyśmy cicho po życia przestrzeni,
Chociażby los groźnymi falami powiewał,
Jak syrena bym nad nie wzbijał się i śpiewał.

Ale sielankowość ostatniego obrazu jest pozorna. Zajmiemy się nim dokładniej.

Liczba mnoga czasownika „płynęlibyśmy” sugeruje istnienie – potencjalne, czego wykładnikiem jest tryb warunkowy – ścisłej więzi z ukochaną, opartej na wspólnej podróży przez „przestrzeń życia”. Jednak dalej jest już liczba pojedyncza czasowników „wzbijać się” i „śpiewać”, a więc sposób istnienia obu postaci nie byłby jednakowy. Dlaczego punktem odniesienia dla podmiotu mówiącego została właśnie syrena, istota o cechach wyraźnie żeńskich? Jej sprawność w pływaniu, niezależność wobec „groźnych fal” nie jest chyba wystarczającym wytłumaczeniem. Fakty te znajdują wyjaśnienie w hipotezie, że „właściwą” syreną jest owa kochanka, a podmiot chciałby jej dorównać, upodobnić się do niej. Idąc dalej tym śladem, nie dajmy się zwieść zewnętrznej łagodności tego morskiego pejzażu. Syreny są bowiem groźnymi potworami, demonami morskimi, czyhającymi na zgubę żeglarzy. W sztuce starożytnej przedstawiano je jako pół kobiety, pół ptaki, co znamionowało ich drapieżność. W *Odysei* Homera czytamy: „Kto nieświadom zbliży się i posłucha głosu Syren, temu już nie wrócić do domu i nie zobaczyć żony i dzieci, idących naprzeciw z radością, bo go Syreny uwiodą swą dzwonną pieśnią. Siedzą na łące, a na wybrzeżu pełno jest kości tych, co słuchali ich głosu, pełno butwiejących skór”²⁰.

Ów motyw słowny pojawia się w zakończeniu Mickiewiczowskiej elegii w taki sposób, że nie aktywizuje bezpośrednio negatywnych skojarzeń,

²⁰ Przeł. J. Parandowski. Warszawa 1981 s. 187.

niemniej jednak powinniśmy go brać ze wszystkimi jego konotacjami, które przysłemu profesorowi literatury łacińskiej w Lozannie musiały być doskonale znane.

Tak więc gdyby pragnienia podmiotu się spełniły, stałby się on – ofiarą syreny! Podporządkowanie byłoby zupełne, miałyby wręcz cechy opętania:

W twe ręce powierzysz moją przyszłą dolę,
Na twym złożyłbym łonie mój rozum i wolę.
Pamiętki nawet serce głęboko zagrzebie,
Aby nigdy nic nie czuć oddzielnie od ciebie.

Czynnikiem, który chroni go przed tym, jest ów „dziki zapęd”, niepokój i cierpienie, ale tego właśnie chciałby się za wszelką cenę pozbyć. Czy naprawdę chciałby? Wewnętrzny fałsz leżący u podstaw rzekomo upragnionej sytuacji ujawnia się w formie wskazówki dla adresatki tekstu:

Wszystko byś niewielkimi dokazała trudy,
Godziną cierpliwości, półgodziną nudy
Albo chwilką udania: kiedy będę mniemać,
Że słuchasz rymów moich, ty mogłabyś drzemać;
Choć oczy twoje będą co innego znaczyć,
Ja chcę w nich dobro czytać, na lepsze tłumaczyć.

„Ironia naturalnie – pisał Borowy – jest tu obosieczna: bo ironizując oczywiście łatwość, z jaką mógłby być łudzony, ironizuje poeta równocześnie łatwość, z jaką skłonny byłby ułdom wierzyć. [...] już nie ironią, ale czystą szczerością brzmią końcowe marzenia kulminujące w słowach: «Płynęlibyśmy cicho po życia przestrzeni»²¹. Wydaje się jednak, iż kategorie ironii i szczerości nie są tu akurat najwłaściwsze. „[...] namiętność zaćmiła me lice” – stwierdza bohater; ale nie zaćmiła jeszcze jego serca i umysłu, w każdym razie – nie na tyle, aby przestał dostrzegać ciemną stronę związku, w którym osiągnięcie szczęścia byłoby możliwe tylko drogą obłudy, fałszowania rzeczywistości. To, co sprawiać może wrażenie ironii czy autoironii, jest powierzchowną oznaką głębokiego uwikłania bohatera w fascynację wdziękami pani *D. D.* ze świadomością, że grozi mu to utratą zdolności właściwego widzenia stanu rzeczy. Uczuciowy dystans wobec „pieszczotki” z wiersza pod tym samym co niniejsza elegia tytułem zdaje się zanikać, powodując niebezpieczeństwo emocjonalnego uzależnienia od kochanki, która ze swej strony nie

²¹ Jw. s. 191.

ma do zaoferowania zbyt wiele. To właśnie zagrożenie wyraża się w końcowym obrazie konotującym uwiedzenie przez syrenę – dla mitologicznych żeglarzy rzecz tyleż przyjemną, co zgubną. Jakimś echem odbije się ów obraz w późniejszym o dziesięć lat *Żalu rozrzutnika*:

Ileż to rączek tonąc uściskałem!

Mimo wszystko chęć doraźnego osiągnięcia psychicznego komfortu przesłania nieco bohaterowi negatywne aspekty całej sytuacji: „O, niech będę szczęśliwym, będziesz ze mnie rada” – a przecież – jak to wynika z dalszego rozwoju wypowiedzi – szczęście to opierałoby się na chwiejnych podstawach iluzji i złudzeń. Sprzeczności owe uzasadnione są tym, że podmiot liryczny mówi w stanie wzburzenia, napięcia, ma więc prawo do pewnych niekonsekwencji. Dodatkowa komplikacja wiąże się z faktem, iż jest to tzw. liryka apelu, monologista zwraca się do wpisanej w tekst adresatki, mamy zatem do czynienia z „funkcją impresywną” także w ramach świata przedstawionego. Rezultatem takiego uwikłania wypowiedzi jest pozbawienie podmiotu lirycznego przewagi poznawczej nad odbiorcą – ten pierwszy gubi się wśród sprzecznych pragnień i przypuszczeń, nie rozumie dokładnie stanu własnych uczuć, jest kimś, kto cierpi, a nie kimś, kto właściwie i w pełni słusznie rozpoznaje sytuację, w jakiej się znalazł.

Wszystko to jednak nie wiedzie do stwierdzenia niemożliwości wyjścia poza subiektywne odczucia deformujące rzeczywistość w stopniu proporcjonalnym do emocjonalnego zaangażowania przeżywającego podmiotu. Likwidacja poznawczego uprzywilejowania „ja” lirycznego oczyszcza pole dla przekazu nadrzędnego, konstytuowanego przez zarys pewnej „koncepcji epistemologicznej” wpisanej w tekst. Otóż rozumienie okazuje się nieodłączne od cierpienia będącego oznaką dążenia do prawdy o sobie, o własnych uwarunkowaniach i zależnościach, mimo intensywności zmiennych pragnień i przeżyć narzucanych przez różnego rodzaju okoliczności zewnętrzne i wewnętrzne. Dlatego wypowiedź ufundowana jest na poczuciu „niepełności” związku z kochanką, jakiego doświadcza bohater, a tego bolesnego braku nie można usunąć, ponieważ ów związek ma swój ciemny aspekt, czego monologista bezpośrednio sobie nie uświadamia, ale co przejawia się w obrazach ukazujących jego potencjalne zniewolenie jako skutek większego zbliżenia. Cierpienie staje się więc konsekwencją ukrytej, nie do końca może uświadomionej, niezgody na upokarzającą formę podporządkowania się, i to nie tylko kochance, l e c z t a k ż e w ł a s n y m e m o c j o m i p r z e j ś c i o w y m p o t r z e b o m.

Wylania się pytanie: dlaczego w takim razie bohater w ogóle wplątał się w tak frustrującą sytuację?

Elegia *Do D. D.* nie daje na to zadowalającej odpowiedzi. Dla wyjaśnienia tej kwestii Mickiewicz w następnej elegii, to znaczy w *Godzinie*, stawia swego bohatera wobec nowego problemu – oto zostaje porzucony przez kochankę.

Odnajdujemy tu typowy dla gatunkowej formy elegii schemat kompozycyjny oparty na kontraście między radosną przeszłością uczuciową a smutną terażniejszością – cała pierwsza część to rozpamiętywanie minionego szczęścia:

Dzień miał jedną godzinę, w której, – wspomnieć miło,
Że nie u mnie jednego serce żywiej biło.

Jednak głębsza analiza obrazowania poetyckiego ujawnia pozornie owego utraconego szczęścia. Nieco podobnie jak w *Do D. D.* ujawnia to pewna postać z greckiej mitologii:

Ja, w tę godzinę wieczną wpleciony katuszą,
Jak Iksjon wkoło niej krążyłem z mą duszą.
Nim nadeszła, dzień cały ja na nią czekałem,
Gdy minęła, dzień cały o niej rozmyślałem.

Kim właściwie jest Iksjon? Był to „król Lapitów w Tessalii [...]; z widziadłem mającym postać Hery spółdził centaura twierdząc, że miał związek z samą boginią. Za karę został strącony do Tartaru i tam przywiązany do płonącego, obracającego się szybko i bez przerwy koła”²². Dodajmy, że to sama bogini go zwiódła, przechwalała się więc niejako w dobrej wierze. Postać ta funkcjonuje w wierszu na dwóch poziomach znaczeniowych koherentnych ze sobą²³.

Na pierwszym przedstawia ambiwalencję uczuć podmiotu lirycznego – przyjemności codziennego obcowania z ukochaną towarzyszyło przykre wrażenie wewnętrznego przymusu codziennych spotkań. Jest to coś zupełnie innego niż napięcia wywołane ewentualnymi oporami i wahaniem potencjalnej może wówczas jeszcze kochanki, do czego aluzję stanowią następujące wersy:

Ach! każde słowo twoje, wszystkie tve spojrzenia,

²² *Mała Encyklopedia Kultury Antycznej*. Warszawa 1983 s. 336.

²³ Skwarczyńska (*Rozwój wątków i obrazów w twórczości Mickiewicza*. Lwów 1934 s. 28) widzi tu jedynie prostą alegorię: „Udręczenia miłosnej tęsknoty układają się w obraz katuszy Ixiona”.

Pieszczoty i nadzieje i wspólne cierpienia,
Wszystko to pamięć wiernie malowane trzyma.

Na drugim poziomie sensu mitologiczny motyw reinterpretuje przeżycia bohatera lirycznego – tak jak Iksjon padł on ofiarą złudzenia i poniesie za to karę. Było to złudzenie co do charakteru związku z adresatką utworu, polegające na przypisaniu temu związkowi zbyt wielkiej wartości i trwałości, co wyraża sugestywny obraz owada w kokonie:

Tą godziną jam przeszłość z mą przyszłością łączył,
Od niej miłsze dni zaczął i na niej zakończył;
Ona w zbrukany pasmie mojego żywota,
Zabłysnęła mi jedna, jedna nitka złota.
Jam się do niej jak prządek skrzydlaty uczeplił,
Snuł ją w koło i w niej się na wieki zasklepił.

Osiągnięty azyl – i tak nie bezproblemowy, co ukazuje pierwsza z wymienionych funkcji figury Iksjona – okazał się nietrwały. Rysująca się możliwość przekroczenia progu wewnętrznej samotności znikła pozostawiając gorzyc:

Samotności wzgardzona! o tejsze godzinie
Niegdyś cię porzuciłem, wracam w twą świątynię,
Jak do piastunki dziecię ze łzami powróci
Obłąkane na chwilę ponętą łakoci.
Daruj! ponęta szczęścia zawždy nazbyt silna,
Zbyt trudno się przekonać, że zawždy omylna.

Lecz wizja dziecka wracającego do piastunki jest zbyt nacechowana uczuciowym ciepłem, abyśmy widzieli w tej samotności jedynie zło konieczne. Dla dokładniejszego wyjaśnienia wypadnie tu odwołać się do nieco późniejszego utworu, sonetu *Do samotności*:

Samotności! do ciebie biegnę jak do wody
Z codziennych życia upałów,
Z jakąż rozkoszą padam w jasne, czyste chłody
Twych niezgłębionych kryształów.
[...]
Tyś mój żywioł, [...]

Uczuciowe pragnienia i potrzeby przeciwstawiają się wewnętrznemu rozwojowi, rozszerzaniu jaźni, przedstawionemu w symbolice archetypicznego zstąpienia w głąb wód.

Woda jako żywioł prawdy, sprawiedliwości i czystości jest w obszarze śródziemnomorskim powszechnym i bardzo starym wyobrażeniem. W owym

sonecie jednak tym cechom przeciwstawiono inne: chłód i izolację od zewnętrznego świata jako przykrości związane z przebywaniem w sferze głębokiego i czystego poznania. W łańcuchu obrazów poetyckich pozostających w kręgu metaforyki akwaticznej następuje stopniowe przewartościowanie odosobnienia, które ujawnia swe antynomiczne podstawy. Ucieczka od świata ku wewnętrznym przestrzeniom jaźni okazuje się nierozłącznie związana z tęsknotą za tymże światem, za ciepłem, jakie daje kontakt z innymi ludźmi. Ale to ciepło przechodzi znów w „codzienne upały”, wywołując pragnienie zanurzenia się w ożywczej wodzie samotności. Egzystencjalną konsekwencją jest wytworzenie się stanu zawieszenia bohatera między dwoma trybami istnienia, dwoma modalnościami bytu, co doskonale wyraża obraz ptaka-ryby²⁴:

Tyś mój żywioł, [ach, za cóż] te jasnych wód szyby
 Studzą mi serce, zmysły zaciemniają mrokiem
 I za cóż znowu muszę, na kształt ptaka-ryby
 Wyrwać się w powietrze słońca szukać okiem?
 I bez oddechu w górze, bez ciepła na dole,
 Równie jestem wygnanecem w oboim żywiole.

Ta precyzyjna dialektyka stanowić może wyjaśnienie dla antynomicznego statusu samotności także w *Godzinie*; pomaga zarazem odpowiedzieć na postawione wcześniej pytanie o ogólną przyczynę, dla której bohater tej elegii oraz poprzedniej *Do D. D.* wplątuje się w związek uczuciowy, którego braku są dla niego tak wyraźnie widoczne i tak boleśnie odczuwane. Otóż taki stan rzeczy powodowany jest przez dążenie do uniknięcia wewnętrznej izolacji, pragnienie nawiązania głębszego kontaktu, prawdziwego porozumienia z drugim człowiekiem, a najlepszą drogą do tego wydaje się być miłość. Ale jej realizacja nie przynosi poczucia prawdziwej wspólnoty, nie likwiduje osamotnienia, i tym samym kwestionuje swój sens, a jednocześnie staje się powodem nowych napięć i problemów związanych przede wszystkim z emocjonalnym uzależnieniem. Z drugiej strony w obu elegiach dodatkowym elementem dynamizującym sens wypowiedzi lirycznej jest przeciwstawne potrzebie wspólnoty ukryte poczucie sprzeniewierzenia się swemu właściwemu „ja” poprzez ruch skierowany od siebie ku zewnętrznemu światu, wyraźnie wypowiedziane w sonecie *Do samotności*.

W *Godzinie* samotność określona jest – obok porównania do piastunki – jako świątynia. Ta metafora ma dwuwarstwowe znaczenie. Pierwsza warstwa

²⁴ Chodzi tu o rybę latającą, taki gatunek rzeczywiście zamieszkuje wody oceanów w strefie podrównikowej (rodzina ptaszorowatych, *Exocoetidae*).

odzwierciedla gorycz zawodu, świadomość niemożności znalezienia punktu oparcia poza sobą samym.

W ogóle na pierwszy plan w całym wierszu wysuwa się konkretność doznawanego „teraz” cierpienia, którego żadne analizy nie są w stanie usunąć – porządek refleksji nie wpływa bezpośrednio na porządek uczuć. Ta rozbieżność znajduje wyraz w przekształceniach wiodącego motywu słownego, tytułowej godziny (słowo to występuje w tekście siedmiokrotnie). Jednostka czasu nabiera cech przestrzennych, raz jako koło Iksjona, następnie jako „nitka złota”, aby w końcu znów powrócić do roli wyznacznika szczególnej pory dnia. Skutkiem tak subiektywnego przeżywania czasu jest „unieruchomienie” podmiotu w jego wewnętrznym świecie obsesyjnych wspomnień i dręczących wyobrażeń:

[...] – Ona teraz w czułej pieści dłoni
Cudzą rękę, niewierna! i do cudzej skroni
Usta ciśnie i łza jej na cudzą twarz spada,
I serce biciem cudzej piersi odpowiada:
Dziś może by tej nowej pary nie rozdzielił
Piorun, który by we mnie przed progiem wystrzelił!

Druga warstwa znaczeniowa metafory „świątyni samotności” wykracza poza aktualne udręki. Porzucenie świątyni jest zdradą istotnych wartości o sankcji nadprzyrodzonej, co w połączeniu z obrazem zbłąkanego dziecka nasuwa skojarzenia z pojęciem grzechu. Ta ucieczka nie mogła ująć bezkarnie, doznawane cierpienia są więc również formą ekspiacji za krzywdę wyrządzoną samemu sobie. Wewnętrzna niezgoda na obecny stan własnych uczuć, urażona ambicja, dezaprobata dla opętania namiętnością przejawiają się w dwuwiersiu zamykającym „refleksyjny” fragment:

Może jeszcze ten ogień niegodny zatłumię,
Wszak jest nadzieja w czasie i milczącej dumie.

Koresponduje z nim inny dystych w *Dumaniach w dzień odjazdu*:

Lećmy, szczęściem zostały pióra do powrotu.
Lećmy i nigdy odtąd nie zniżajmy lotu!

W elegii tej metaforyka lotu odgrywa w ogóle bardzo istotną rolę semantyczną.

Jak po błoni kwitnącym kolorami tęczy
Przelatuje samotnie mdły kwiatek pajęczy,
Zdmuchniony gdzieś daleko z uwiędłej gałęzi;

Chociaż napotka różę i w majowej więzi,
 Pragnąc odpocząć, martwą zapłaczę się dłonią,
 Znowu go wichry zedrą i dalej pogonią:
 Tak ja nieznanie imię, cudzoziemskie lice
 Nosilem przez te ludne place i ulice,
 [...]

 Działwa pędzi motyla, póki z dala świeci;
 Złowi, pojrzy i ciska: niechaj dalej leci.

Obrazy zerwanego kwiatka miotanego podmuchami wiatru oraz motyla charakteryzują sposób odczuwania przez podmiot mówiący relacji między nim a światem zewnętrznym. Określa ją poczucie całkowitego wyobcowania, niemożność zakorzenienia się w nieprzychylnym lub co najwyżej obojętnym środowisku.

Wizja przedstawiona tu tak wyraziście została już wcześniej zarysowana w kilku drobnych utworach Mickiewicza. W wierszach wpisywanych przez niego do sztambuchów różnych osób w pierwszej połowie 1825 r. powtarza się pewien charakterystyczny motyw, który nazwać by można tematem błąkającego się wędrowca; jego wariantem jest – wywodzący się z literatury antycznej – żeglarz na łasce żywiołu²⁵. I tak w wierszu *Różnym losem rzuceni na świata powodzie...* czytamy:

Różnym losem rzuceni na świata powodzie,
 Spotykamy się z sobą jak dwie różne łodzie.
 [...]

 Moja – na wolę burzy i morskich straszyleł
 Wyrzucona, bez steru, ledwie z resztą skrzydeł.
 Kiedy jej piersi na wskroś tajny owad porze,
 Gdy gwiazdy chmurą zaszyły: kompas ciskam w morze.

Podobnie w *Żeglarzu*:

Hekroć ujrzysz, jak zhukana fala
 Po głębiach barkę przerzuca tułaczą,
 Niech się anielskie serce nie użala
 Nad płynącego trwogą i rozpaczą.

²⁵ Dzieje tego motywu w poezji Mickiewicza przedstawia Skwarczyńska w książce *Rozwój wątków i obrazów w twórczości Mickiewicza* (s. 18). Autorka stwierdza: „Personifikacja, którą stosuje Mickiewicz bardzo często w zetknięciu nie tylko z morzem, ale w ogóle z ukochaną wodą i drzewami, jest nie tylko metodą literacką, która zainteresować ma przez unaocznienie życia. Zamiłowanie ku niej tkwi głębiej, bo w tradycji klasycznej”. O klasycyzmie poety pisał m.in. Borowy (jw. rozdz. 1: *W szkole klasycznej*. Zob. także: W. K u b a c k i. *Żeglarz i pielgrzym*. Warszawa 1954; T. S i n k o. *Mickiewicz i antyk*. Wrocław 1957).

Tę barkę wicher odbił od okrętu,
Na którym żeglarz swe nadzieje złożył;
[...]

Dwa inne albumowe wiersze mówią o błądzeniu po stałym lądzie, choć w drugim pojawia się i morze jako wyraz tajemnic wieczności:

Porzuceni na świata lodowatym końcu,
Nie zazdrościmy krainom sąsiedniejszym słońcu:
(*Wschód i Północ*)

Błądzącym wśród ciasnego dni naszych przestworza
Życie jest wąską ścieżką łączącą dwa morza! –
Wszyscy z przepaści mglistej w przepaść lecim mroczną.
(*Podróźni*).

Ów motyw zabłąkania znajduje proste uzasadnienie biograficzne jako reakcja na przymusowy wyjazd do Rosji. Potwierdza to jego obecność w wierszu pisanym – według autorskiego komentarza – „w godzinę po otrzymanym rozkazie oddalenia się z Polski”; analogię do losu podmiotu lirycznego tworzy tam następujący obraz:

Jak przechodzień zbłąkany w alpejskim parowie,
Pieśnią chce nudnej drodze przyczynić wesela,
A kiedy nie ma komu śpiewać serce wdowie,
Śpiewa piosnkę kochance swego przyjaciela.

Lecz nim piosnkę przypędzi echo ku jej stronie,
Może już podróżnego wieczny śnieg pochłonie.
(*Nieznajomej, dalekiej – nieznanym, daleki...*).

Mimo iż są to z natury rzeczy teksty dość powierzchowne i konwencjonalne, zawierają już zalążek problematyki alienacji w obcym, zimnym świecie, rozwiniętej w elegiach odeskich. O ile dwie pierwsze ukazują to pośrednio, w kręgu przeżyć związanych ze sferą erotyki, o tyle ostatnia – *Dumania w dzień odjazdu* – przedstawia rzecz w formie najbardziej „jawnej”.

W opozycji do przykrej i smutnej teraźniejszości zjawia się wspomnienie szczęśliwego pejzażu wczesnej młodości, kiedy nawet łzy nie były objawem prawdziwego bólu, lecz dowodem łączności z ludźmi, z którymi wówczas trzeba było się rozstać:

Pamiętam, kiedy młody, z łubej okolicy,
Od przyjaciół kochanych, od mojej dziewczycy

Jechałem i patrzyłem i pomiędzy drzewy
 Słyszałem głosy, chustek widziałem powiechy:
 Płakałem. Miło płakać, póki wiek namiętny;
 Za cóż mam dzisiaj płakać, starzec obojętny?

Żal z powodu opuszczania „lubej okolicy” łączył się z przeżyciem pozytywnym, ponieważ towarzyszyło mu poczucie wspólnoty. Obecny wyjazd odbywa się w atmosferze zupełnej obojętności otoczenia.

Mój wyjazd nie okryje nikogo żałobą,
 I ja nie chcę łzy jednej zostawić za sobą.

– stwierdza bohater. Ale dalsze słowa zdradzają, że w tym momencie przemawia duma osobista. Bo jedną z podstawowych przyczyn jego cierpienia jest właśnie ów brak emocjonalnej reakcji środowiska na jego nieobecność – a więc także i na obecność. Prowadzi to do skrajnie pesymistycznych refleksji:

Młodemu lekko umrzeć; on nie znając świata,
 Myśli żyć w sercu żony, przyjaciela, brata,
 Ale starzec, co życiu zdjął szatę obłudy,
 Nie wierzący w nadludzkie ani ludzkie cuda,
 Zna, że całkiem na wieki zamyka się w grobie.
 Dlatego smutno, cudze miasto, mi po tobie.

Ostatni, „podsumowujący” wers cytowanego fragmentu może budzić pewne zaskoczenie, jako że logicznie nie wynika z poprzedzających go refleksji, mimo iż sugestią taką stwarza wskaźnik zespolenia „dlatego”. Cóż ma wspólnego „cudze miasto” z rodzajami śmierci? W rzeczywistości taki sposób mówienia sfunkcjonalizowany jest jako analogia o szczególnie wielkiej sile wyrazu. Śmierć to całkowite zerwanie z poprzednim sposobem istnienia, stąd fałszywość nadziei na kontynuację swego dotychczasowego bytu w pamięci innych. A skoro – jak w *Dumaniach* – już za życia następuje takie zerwanie emocjonalnych związków ze światem, jest to – na zasadzie odwrócenia implikacji – sytuacja pod pewnymi względami zbliżona do śmierci. A uświadomienie sobie tego stanu przez bohatera dokonało się właśnie w „cudzym mieście”.

Naturalną konsekwencją takiego ukształtowania wypowiedzi jest aktywizacja leksyki „pogrzebowej” w zakończeniu, bohater jest – jak by powiedział Gustaw – „umarły dla świata”:

Wsiadajmy, nikt na drodze trumny nie zatrzyma,
 Nikt jej nie przeprowadzi, chociażby oczyma,
 I wracając do domu lica łzą nie zrosi
 Na odgłos dzwonka poczty, co me zejście głosi.

„Znamienne dla *Dumań* – konstatuje Borowy – jest to, że nikt tu nie jest wymieniony indywidualnie: wszystko traktowane ryczałtem, wszyscy ludzie – w liczbie mnogiej. To nie znajomi, ale «mieszkańce, którzy do mnie sercem nie przywykli». Kobieta? Też w pluralis [...]. Porównania rozwinięte kunsztownie [...], ale wiersz jest chłodny. Sądzi w nim poeta wszystkich prócz siebie samego. To po prokuratorSKU, nie po poetycku”²⁶.

Opinia Borowego jest chyba nazbyt surowa. Przede wszystkim *Dumania w dzień odjazdu* nie roszcżą sobie pretensji do wydawania obiektywnych sądów o społeczności opuszczonego miasta, a zbiorowe traktowanie „mieszkańców” motywowane jest punktem widzenia podmiotu lirycznego, wyznaczanym przez poczucie relatywizmu związków z obcym środowiskiem. Brak autentyczności przejawia się szczególnie wyraźnie w kontaktach z kobietami:

I roje pięknych niewiast spotykałem codzień,
Chcą mię poznać – dlaczego? – że jestem przychodzień.

O atrakcyjności bohatera dla „pięknych niewiast” stanowiła nie jego indywidualność i osobista wartość, lecz status przybysza, cudzoziemca, który budzi chwilowe zainteresowanie swą egzotycznością. To swego rodzaju uzupełnienie dwu poprzednich elegii.

Nie następuje tu potępienie innych ludzi – co zarzucał Borowy – ale utrata złudzeń co do możliwości prawdziwego porozumienia z nimi, uświadomienie sobie własnej obcości w „cudzym mieście”, tak różnym od „lubej okolicy” wczesnej młodości.

Bolesne doświadczenie, jakie przynosi doznany zawód, przekształca się jednak w czynnik duchowego uszlachetnienia, pobudzając dumę i wskazując drogę na przyszłość:

Lećmy, szczęściem zostały pióra do powrotu.
Lećmy i nigdy odtąd nie zniżajmy lotu.

Owe pióra sygnalizują znaczącą przemianę – motyl ewokowany w bezpośrednio poprzedzającym to wezwaniu obrazie przekształca się w ptaka. To wykładnik wewnętrznego przeobrażenia podmiotu pod naciskiem okoliczności, przeobrażenia w ostatecznym rozrachunku zwaloryzowanego dodatnio, bowiem, jak zauważa G. Bachelard w jednej ze swych analiz, w przeciwieństwie do ptaka „motyl nie lata, tylko polatuje. Jego skrzydła zbyt piękne, zbyt duże

²⁶ Jw. s. 194-195.

nie pozwalają mu latać naprawdę”²⁷. Tak więc szybowanie w podmuchach wiatru i chwiejne fruwanie motyla zmienia się w prawdziwy lot o świadomie wyznaczonym kierunku i wysokości. Ten perspektywny obraz ukazuje rozwój samoświadomości pod wpływem cierpienia – samotność zmusza do emocjonalnej i poznawczej niezależności.

W dotychczasowych próbach całościowej interpretacji cyklu sonetów odeskich zaznaczyła się pewna wspólna tendencja. Różne propozycje badawcze prowadziły w konsekwencji do daleko idącej redukcji zawartości znaczeniowej tych tekstów, za każdym razem w innym kierunku. I tak S. Furmanik w rozprawie *Ze studiów nad sonetami Mickiewicza*²⁸ interesował się głównie czymś, co nazywał „akcją psychiczną”, usiłując zrekonstruować jakąś fabułę na podstawie sonetów, określanych – Bóg wie czemu – mianem „poematu miłosnego”. Dość zabawnie brzmi dzisiaj następujące podsumowanie: „Pozostaje Mickiewicz sam wśród ludzi. Z takim ukształtowaniem duchowym skłonny do bolesnych refleksji i pesymizmu, wyrusza w podróż. Przyroda krymska wywołuje jednak w Mickiewiczu niebywały zachwyt i radosną potrzebę lotu”²⁹.

Kleiner już na wstępie swej analizy liryki odeskiej zaznaczył: „Kiedy w Odessie ogarnia Mickiewicza fala erotyki, kiedy więc terenem wyżycia się ma być raz jeszcze stosunek do kobiety – wtedy wszystko, co w tej fali nowe, układa w zmienne zarysy tylko powierzchnię życia. Podłożem głębinowym jest ciągle – smutek i posępna дума i wyniszczenie duchowe Gustawa”³⁰. Łącząc w nieco dowolny sposób dwa wyjęte z kontekstu fragmenty różnych wierszy (elegia *Do D. D.* i sonet VII), Kleiner stwierdza: „Jest w tym klątwa pamięci – to też owa zawartość głębin streszcza się w motywie pamiętek [...]”³¹. Chociaż znakomity badacz podkreśla, że jest to „cykl artystycznie skomponowany, nie pamiętnik przeżyć [...] świadomie przeprowadzona stylizacja, nie urywki autobiograficzne”³², to jednak zdaje się o tym zapominać, gdy stara się personalnie zidentyfikować bohaterki poszczególnych utworów.

Nie zapomina o tym natomiast Cz. Zgorzelski, który badając strukturę kompozycyjną cyklu, sformułował hipotezę wyjaśniającą podstawową przy-

²⁷ *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*. Wyb. H. Chudak. Przeł. H. Chudak i A. Tatar-kiewicz. Warszawa 1975 s. 183.

²⁸ W: t e n ż e. *Słowo i obraz*. Poznań 1967; pierwodruk w: „Rocznik Koła Polonistów” (Warszawa 1927).

²⁹ Tamże s. 116.

³⁰ Jw. s. 486.

³¹ Tamże.

³² Tamże s. 516.

czynę cierpień bohatera lirycznego sonetów. Ponieważ jest to sprawa pozostająca bezpośrednio w polu zainteresowania niniejszej pracy, konieczne wydaje się stosunkowo obszerne przedstawienie toku argumentacji. Według Zgorzelskiego sonety *Rezygnacja* i *Luba, ja wzdycham...* „tworzą jakby klamrę spajającą wewnętrznie całość cyklu. Czymże bowiem jak nie podsumowaniem drogi już przebytej są słowa trzeciej strofy”:

Przewalczyliśmy wiele i dni i tygodni,
Młodzi, zawsze samotni, zawsze z sobą w parze,
I byliśmy oboje długo siebie godni.

Odkrywa to nam jednocześnie perspektywę – komentuje dalej Zgorzelski – na wewnętrzną dynamikę, ukrytą poza pozornym spokojem, poza łagodnym smutkiem i petrarkowską stylizacją pierwszej grupy sonetów. [...] Sentymentalizm nie znał bowiem walki wewnętrznej ze sobą, nie znał siły owego ognia, o którym mówi poeta w tym sonecie, ani walki, jaką wypowiada mu wierność wobec nakazów surowej zasady etycznej. [...] Nie dostrzegał owych wahań wewnętrznych człowieka, który chce być godny siebie, nie wyczuwał goryczy, jaką w tej walce klęska zasady etycznej niesie zawsze ze sobą. [...] Ale między dziesiątym a jedenastym sonetem pada przepaść. Walka jest już rozegrana, na placu jawi się «rezygnacja», a motyw «zgryzoty» staje się jednym z podstawowych, najsilniej podkreślanych elementów tematycznych i nastrojowych. Czymże jak nie wyrzutami sumienia jest owa rozterka duchowa z sonetu pt. *Rezygnacja*? Jest to wizerunek człowieka, który nie zdoła już zapomnieć, że kochał kiedyś czystym uczuciem miłości; człowieka, który «pamiętkami zatruwa każdą rozkosz» życia, a jeśli nawet

... wdzięk i cnota czucie w nim obudzi,
Nie śmie z przekwitłym sercem iść do stóp anioła³³.

Wypadnie tu jednak zakwestionować powyższą interpretację. Cierpienie monologisty w *Luba, ja wzdycham...* nie wynika bynajmniej z poczucia moralnego upadku, ale ze świadomości, że ukochana może cierpi przez niego, że boleśnie przeżywa to, co się stało. Bohater niczego nie żałuje, mimo wszelkich – powiedzmy – kosztów psychicznych czy nawet moralnych była to „niebieska pieszczota”. Reaguje on w sposób dojrzały i szlachetny – na pierwszym miejscu stawia zgryzoty, jakich przysporzył kochance, a nie swe osobiste wrażenia. Podobnie widział to Borowy: „On musi być teraz [...] właśnie pocieszycielem. Jest nim zresztą z delikatnością i serdecznością:

³³ *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*. Warszawa 1976 s. 239-241.

uniewinnia kochankę, sobie gotów przypisać nawet «zbrodnię» i błagać o jej przebaczenie przed «ołtarzami»³⁴.

Nie można też zapominać, że pośród utworów nie opublikowanych w cyklu odeskim znajduje się sonet prezentujący inną, bardziej egoistyczną reakcję:

Nie chcę więcej tych westchnień i rumieńców z tobą,
Bądź mi mniej doskonała, a więcej szczęśliwa.
(Rozeszliśmy się wczora weseli i zdrowi...).

Znamienne, że nie ma tu żadnej „zgryzoty”, ani „wyrzutów sumienia”, ani żalu za „czystym uczuciem miłości”. Oczywiście fakt niewłączenia tego tekstu do zbioru też ma swoją wymowę, niemniej jednak samo istnienie owego sonetu podważa przedstawioną wyżej koncepcję interpretacyjną Zgorzelskiego.

Przeczy jej także sonet XIII (*Pierwszy raz jam niewolnik z mojej rad niewoli...*), zostaje więc nieco zdeprecjonowany jako „konwencjonalna, literacka wypowiedź”³⁵. Tymczasem jest to właśnie utwór pełniący o tyle ważną rolę w cyklu sonetów, że ukazuje jak szczęśliwa bezproblemowa erotyka doraźnie neutralizuje napięcia i usuwa zwątpienie i rezygnację – tony dominujące w dwóch poprzednich sonetach. Przywołane przez monologistę dla zaznaczenia kontrastu wspomnienie:

Nieraz brałem za szczęście chwileczkę swawoli,
Nieraz mię obłąkała wyobraźnia młoda,
Albo słówka zdradliwe i wdzięczna uroda,

– sugeruje, iż obecnie nie jest to uczucie tzw. niewinne, co zresztą potwierdza następny wiersz (*Luba, ja wzdycham...*). Mimo to – a może właśnie dlatego – bohater osiąga chwilowo pełny komfort psychiczny, stąd wzmianka o kochance, co „uczy chwalić Pana Boga” nie sprawia wcale wrażenia sztuczności i konwencjonalizmu.

Poza tym gdyby rzeczywiście cierpienie bohatera zrodziło się z wyrzutów sumienia i poczucia moralnego upadku czy też „klęski zasady etycznej”, wtedy układ kompozycyjny cyklu mógłby się wydać dość bezsensowny, skoro

³⁴ Jw. s. 207.

³⁵ Zgorzelski (jw. s. 238) dostrzega w nim dysonans „nie tylko dlatego, że niestosowna wydaje się tutaj wzmianka o Bogu, ale dlatego także, że niestosowność ta wytwarza wrażenie sztuczności, skutek czego utwór cały, tak prosty, tak bezpośredni w swym wyrazie, przybiera w zakończeniu charakter konwencjonalnej literackiej wypowiedzi. Podważa szczerłość, naturalność i bezpośredniość wszystkiego, o czym mowa była w poprzednich wersach utworu”. Bardziej chyba uzasadnione byłoby widzenie w tym sonecie ukrytej, lekkiej drwiny z „kochanki”, z którą można zaznać szczęścia mimo wszystko dość ograniczonego. Trudno jednak zgodzić się z sugerowanym stylistycznym „pęknięciem” utworu.

bezpośrednio po tych trzech centralnych sonetach, rzeczywiście najbardziej konfliktowych, Mickiewicz umieścił grupę zawierającą utwory najłżejsze, frywolne, bezkonfliktowe, dotyczące – jak pisze sam Zgorzelski – „miłości alkowialnej”³⁶, „cacka salonowe, ukształtowane z wyraźną skłonnością do realizmu językowego – gładkie, wypieszczone, lecz jakby spłycone lirycznie”³⁷. Gdzież tu ów rzekomo dominujący motyw „zgryzoty”? Taka kompozycja podkreśla najwyraźniej, że osobiste udręki i wewnętrzne dysonanse ustępują – przynajmniej na czas jakiś – właśnie dzięki przeżyciom niezbyt wzniosłym, ale za to jednoznacznie radosnym i szczęśliwym:

Nawet owę, gdy owę kochałem niebiankę,
Ileż łez, jaki zapał, jaka niegdyś trwoga,
I żal teraz na samę imienia jej wzmiankę.
(*Pierwszy raz jam niewolnik...*)

Dobranoc niech szczęśliwych kochanków otoczy,
Gdy z rozkoszy kielicha trosk osłodę piją;
(*Dobrywieczór*).

Najbardziej radykalnej redukcji interpretacyjnej dokonuje w odniesieniu do sonetów odeskich I. Opacki, według którego „romans, cykl erotyków, staje się miniaturą panoramy salonowej społeczności, ta zaś społeczność – najgłębszą motywacją ewolucji lirycznego bohatera. Bohatera, który najpierw odbiega typem swoich przeżyć od tej społeczności, staje się przedmiotem drwinek (sonet II, V), potem godzi się dzielić jej styl życia (sonet XIII, XV, XVII), by – powtórnie uzyskując wobec niej dystans, tym razem dystans świadomy (sonet XVIII, XIX) – odejść od tej społeczności, dokonawszy osądu (sonet XX, XXI, XXII)”³⁸. Problematyka erotyczna odgrywa więc „rolę bardziej pretekstu [...]. Rolę właśnie «motywu probierczego» – owej skali, która przyłożona do nakreślonego środowiska staje się podstawą wymierzania jego wartości. [...] Obcość – asymilacja – powtórne wyobcowanie i ostry sąd: takimi etapami kroczy w tym cyklu ewolucja kontaktów bohatera ze środowiskiem, ze «światem», przy czym terenem, na którym następują te przemiany, jest miłość i stosunek do niej tak bohatera, jak i środowiska, w którym żyje. Środowisko to jest również kontrapunktem przeżyć bohatera: najpierw powoduje zawstydzenie i «mękę», potem – gdy bohater się asymiluje – znika

³⁶ Tamże s. 243.

³⁷ Tamże s. 247.

³⁸ *Z zagadnień cyklu sonetowego w polskim romantyzmie*. W: A. Opacka, I. Opacki. *Ruch konwencji*. Katowice 1975 s. 77.

[...], z kolei poczyną nużyć i nudzić, by w końcu budzić uczucie pogardy”³⁹.

Bohater okazuje się tu całkowicie zdeterminowany socjologicznie, przez co z pola widzenia badacza znika całe bogactwo problematyki ściśle indywidualnej, związanej z określoną strukturą duchową kreowanego podmiotu lirycznego. Jego cierpienia stają skutkiem otoczenia społecznego, punkt ciężkości konfliktu przenosi się z wewnętrznych sprzeczności i uwarunkowań bohatera na stosunki między nim a środowiskiem. Podmiot mówiący istnieje więc nie jako wielowymiarowa kreacja obdarzona pewną niezależnością i samodzielnością, lecz jedynie w relacji do otoczenia społecznego. W takim ujęciu metamorfoza bohatera sprowadza się do banalnej zamiany ról: odrzućcany staje się odrzucającym, pogardzany – pogardzającym.

Dziwi także dopatrywanie się w sonetach zbiorowego potępienia dla rekonstruowanej na wątpliwych podstawach tekstowych „salonowej społeczności”, tym bardziej, że byłoby to nieuzasadnione w płaszczyźnie biograficznej – właśnie w salonach Petersburga, Moskwy i Odessy spotykał Mickiewicz opozycyjnie do caratu nastawionych poetów, intelektualistów, wojskowych, z wieloma łączyła go przyjaźń oparta na wspólnocie poglądów i pełnym zaufaniu. Również damy – jakkolwiek by to potem oceniał – hojnie darzyły go swymi łaskami, nie mógł więc raczej czuć się „odtrącony przez społeczność”, przez „rozbawiony salon”. Toteż nie miał żadnych biograficznych danych do tego, aby konstruować takiego bohatera lirycznego, który ryczałtowo osądza jakiś bliżej nie określony, stereotypowy świat salonów.

Opozycje o charakterze społecznym – i tak dość znikome – są w tych tekstach wyraźnie sfunkcjonalizowane jako skutek, a nie przyczyna określonej formacji duchowej bohatera. Tak jest i w modelu bajronowskim⁴⁰, na który powołuje się Opacki, generalizując jednostronnie, iż występuje tam „bohater, którego kształt został spowodowany przez społeczeństwo, bohater skrzywdzony i odtrącony przez społeczność”⁴¹.

³⁹ Tamże s. 77-78. Jest to autorskie streszczenie poglądów przedstawionych bardziej szczegółowo w studium Opackiego *Człowiek w sonetach przełomu* (w: *Z polskich studiów slawistycznych*. Seria III: Nauka o literaturze. Warszawa 1968; przedruk w: *Poezja romantycznych przełomów*. Warszawa 1972).

⁴⁰ O Byronie i literackich postaciach romantycznych buntowników pisze interesująco M. Praz w swojej bogato udokumentowanej książce *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej* (przeł. K. Żaboklicki, słowo wstępne M. Brahmery. Warszawa 1974). Autor wywodzi owe kreacje między innymi od Miltonowskiego Szatana (zob. rozdział I: *Metamorfozy Szatana*).

⁴¹ *Człowiek w sonetach przełomu*. W: *Z polskich studiów slawistycznych* s. 128.

Przyjęcie motywacji socjologicznej bohatera sonetów⁴² pozwala więc raczej na ominięcie problemu niż na jego rozwiązanie.

*

W takiej sytuacji najważniejszą procedurą wydaje się określenie od początku wyznaczników relacji między bohaterem lirycznym a światem zewnętrznym, ukazanej w sonetach.

Ważnych informacji dostarcza już sonet II:

Mówię z sobą, z drugimi płaczę się w rozmowie,
Serce bije gwałtownie, oddechem nie władnę,
Iskry czuję w źrenicach a na twarzy bladnę;
[...]
Tak cały dzień przemęczę; gdy na łożo padnę,
W nadziei że snem chwilę cierpieniom ukradnę,
Serce ogniste mary zapala w mej głowie.

Zrywam się, biegnę, składam na pamięć wyrazy,
Którymi mam złorzeczyć okrucieństwu twemu,
[...]
Ale gdy ciebie ujrzę, nie pojmuję czemu
Znowu jestem spokojny, zimniejszy nad głazy,
Aby goreć na nowo – milczeć po dawnemu.

Nie sposób na podstawie tekstu ustalić jednoznacznie powodów takiego zachowania – sam podmiot zauważa: „nie pojmuję czemu...”⁴³; istotne jest, że owe gwałtowne uczucia odnoszą się do adresatki w sposób pośredni. Przedmiotem namiętności nie jest właściwie obiektywnie dana (w ramach świata przedstawionego) i sensualnie dostępna osoba ukochanej, lecz jej subiektywny obraz, który zdominował świadomość bohatera. Reakcją na fizyczną obecność owej damy jest chłód i obojętność, nie jest to maska narzucana przez dumę czy obawę, ale stan autentycznie przeżywany, chociaż nie rozumiany. Osoba zinterioryzowana w marzeniach odrywa się od swego

⁴² Z pewną inercją akceptuje twierdzenia Opackiego M. Dernałowicz w monografii *Adam Mickiewicz* (Warszawa 1985 s. 118-121).

⁴³ Dlatego nieuzasadnione jest twierdzenie Borowego (jw. s. 201): „Rozwija się tu dramat, którego zarysy poznaliśmy w sonecie I: miłość wzajemna, wobec przeciwieństwa losu, przerzucająca wszystkie nadzieje w dziedzinę idealnego zespolenia dusz. Sonet II daje obraz walk i cierpień, jakich ta postawa wymaga, a raczej pozwala się ich domyślić, posługując się sugestywną plastyką szczegółów nawet fizycznych [...] I u Mickiewicza pojawienie się ukochanej uspokaja. Ale pobudka do tego uspokojenia jest inna: duma”.

rzeczywistego pierwowzoru i zaczyna wieść żywot niezależny, opanowując od wewnątrz myśli i uczucia podmiotu. Można zaryzykować psychologiczne wyjaśnienie, że ta wielka siła oddziaływania bierze się stąd, iż obraz ukochanej nakłada się na wewnętrzne treści archetypu Animy, pojmowanej w duchu psychologii analitycznej C. G. Junga; bez względu jednak na to, jaki przyjmujemy charakter motywacji psychologicznej, podstawowe znaczenie ma fakt, że pojawienie się konkretnej postaci adresatki powoduje chwilowe wyparcie ekspansywnej wizji przez kontakt z realną osobą, która sama w sobie nie budzi już tak silnych emocji, a nawet – siłą kontrastu – pozostawia monologistę zupełnie obojętnym. Do chwili, gdy znów wyobrażenie zastąpi jej fizyczną obecność. Wynikający stąd podstawowy wniosek da się ująć następująco: między podmiotem a światem zewnętrznym istnieje – przynajmniej w sferze erotyki – percepcyjna przegroda, bohater zwrócony jest ku swej wewnętrznej przestrzeni, gdzie wrażenia płynące z zewnątrz ulegać mogą daleko idącym przekształceniom, stając się źródłem szczególnie dotkliwego cierpienia, jako że wywodzi się ono nie z obiektywnych przyczyn, lecz z subiektywnych napięć emocjonalnych.

Ten bardzo młodzieńczy w gruncie rzeczy sposób przeżywania zostaje wyraźnie przewyciężony w sonecie V. Tu także pojawia się komentarz narratora sugerujący pewną dezorientację w świecie własnych doznań:

Nie wiemy sami co się w sercach naszych dzieje.

– ale okazuje się to tylko wprowadzeniem do konceptystycznej antytezy⁴⁴ i nie ma poważniejszych konsekwencji semantycznych. Teraz już namiętność kieruje się ku osobiście obecnej kobiecie, bohater przedstawiany jest konsekwentnie razem z ukochaną, podstawowym przedmiotem zainteresowania jest bezpośrednia relacja między nimi.

⁴⁴ Jestże to ból? lub rozkosz? Gdy czuję ściśnienia
Twych dłoni, kiedy z ustek zachwyć płomienia,
Luba! czyż mogę temu dać imię cierpienia?

Ale kiedy się łzami nasze lica zroszą,
Gdy się ostatki życia w westchnieniach unoszą,
Luba! czyliż to mogę nazywać rozkoszą?

– owe łzy i westchnienia należą do repertuaru środków sentymentalnych, ale przedstawiony dylemat pojawił się już w lirykach J. A. Morsztyna. Zob. M. S z p a k o w s k a. *Ogień i żal. O słownictwie wierszy miłosnych Książnika i Karpińskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1966 z. 4; K o s t k i e w i c z o w a. *W kręgu serca i uczucia*. W: *Horyzonty wyobraźni*.

W sonecie VII⁴⁵ powraca jednak problem zakłócenia kontaktów z otoczeniem zewnętrznym, tym razem na innym poziomie. O ile uprzednio chodziło o rozdziwisk między wewnętrznym obrazem kochanej kobiety a reakcją na jej rzeczywistą obecność, o tyle tutaj rzecz dotyczy udręki zamknięcia w kręgu wyobrażeń retrospektywnych:

Mary ja dotąd pośród pamiątek kościoła
Myślą gonię, i duch mój o przeszłości roi.

Aktualna rzeczywistość ulega jak gdyby zawieszeniu, a jej miejsce zajmuje archeologia wspomnień. Zacięra się różnica między terażniejszością a przeszłością, w warstwie językowej wyraża to przeplatanie się form gramatycznych czasu przeszłego i terażniejszego:

Tu zwykła igrać, ówdzie zamyślona stoi,
Tam z niechęcią twarz kryła, tu mię okiem woła,

Świadomość bohatera lirycznego pogrąża się w subiektywnej przestrzeni, wyznaczonej przez uprzywilejowane miejsca i związane z nimi wydarzenia. Językowym tego sygnałem jest nagromadzenie zaimków wskazujących „tu” i „tam” występujących na przemian⁴⁶:

Tam piosenkę nuciła, tu mi dłoń ścisnęła,
Tu usiadła, tam naszej rozmowy początek,
Stąd biegła, tu na piasku imię moje kryśli,

Tam słówko powiedziała, tu z cicha westchnęła,

Ten ciąg migawkowych obrazów składa się na syntetyczne przedstawienie pewnego wycinka czasu, który według obiektywnego porządku rzeczy minął bezpowrotnie, ale w wewnętrznym świecie przeżywającego podmiotu pozostał wciąż aktualny. Minione zdarzenia i doznania utrwaliły się w formie „kościółka pamiątek”, będącego jednocześnie więzieniem:

[...] – ach! wśród tych pamiątek
Wiecznie miota się serce i płaczą się myśli.

⁴⁵ Nosi on tytuł *Z Petrarki* i jest parafrazą sonetu I 89 włoskiego mistrza; informacje na ten temat w studium: Z. S z m y d t o w a. *Mickiewicz jako tłumacz z literatur europejskich*. Warszawa 1955 s. 144-149.

⁴⁶ Ogółem „tu” występuje 10 razy, „tam” – 6 razy.

Nie mogąc go opuścić, bohater oprowadza po nim „równienników” i wskazuje kolejne obrazy związane z jego miłością. Obecność owych „równienników” pełni funkcję ogólnego pretekstu wypowiedzi lirycznej, ale oprócz tego podkreśla kontrast między otoczeniem a bohaterem, który żyje jakby w innym wymiarze czasowo-przestrzennym.

Następny, ósmy sonet cyklu, zatytułowany *Do Niemna* stanowi powtórne opracowanie własnego tekstu powstałego kilka lat wcześniej⁴⁷. Największe zmiany poczynione zostały w pierwszej strofie; porównajmy starą i nową wersję:

Niemnie, domowa rzeko moja! gdzie są wody,
Do których przez kwieciste skakaliśmy błonie
I któreśmy czerpali w młodociane dłonie
Za napój lub za kąpiel spoconej jagody?

Niemnie domowa rzeko moja! gdzie są wody,
Które niegdyś czerpałem w niemowlęce dłonie,
Na których potem w dzikie pływałem ustronie,
Sercu niespokojnemu szukając ochłody?

Znamienne, w jakim kierunku dokonały się przekształcenia. Znika „kwieciste błonie”, dzięki czemu zachowano jednorodność przedstawionej substancji. Jest nią woda⁴⁸, ale nie jako poetycki ekwiwalent wody rzeczywistej, to woda oniryczna, materia o specjalnych właściwościach. W pierwszej redakcji była jeszcze przede wszystkim napojem lub kąpielą, te praktyczne, konkretne funkcje stanowiły punkt wyjścia dodatkowej waloryzacji, w drugiej natomiast od razu ukazuje się jako substancja dająca duchowe ukojenie. Przedstawiony pejzaż został odrealniony, nabrał cech mitycznych. Miał je już w pierwszej redakcji. Pracuje na to między innymi epitet w dwukrotnie powtórzonej apostofie „Niemnie, domowa rzeko...”, epitet konotujący istnienie homologicznej względem bohatera przestrzeni, której osią poziomą jest rzeka. Zbliżony motyw słowny spotykamy w sonecie X (*Błogosławieństwo*):

⁴⁷ Zgorzelski jako najbardziej prawdopodobną datę przyjmuje lato 1822 r. Zob. M i c k i e w i c z. *Dzieła wszystkie* t. 1 cz. 1 s. 303-304.

⁴⁸ Maciejewski (jw. s. 72) zwrócił uwagę na pewne zapowiedzi liryki lozańskiej w tym sonecie: „Podróż w «kraj lat dziecińczych», jakby w «poszukiwaniu utraconego czasu», odbywa się – powiedzmy metaforycznie – po falach «domowej rzeki», Niemna. Owa wszechobecna w okresie lozańskim woda «służy» i tu, otwierając możliwość powrotu. W finale utworu pojawi się również motyw łąz: [...]. Motyw wody zapowiada wodę «wielką i czystą», a «łąz» – łąz rozrachunku”.

Błogosławię ci pierwsza piosnko nieuczona,
Którą odbiły lasy domowe i rzeki,

Cała nadniemeńska okolica jawi się jako Dom, siedziba; nie istniało wówczas żadne napięcie między bohaterem a otoczeniem, ponieważ zawsze był on „u siebie”, w przyjaznym, swojskim środowisku. W wersji odeskiej dochodzi do tego jeszcze jeden element. Wcześniejsze „młodociane dłonie” zastąpiły „niemowlęce dłonie” – to szczególnie nierealistyczny, niemowlęta raczej nie bawią się nad rzeką⁴⁹, ale też nie o prostą reminiscencję tu chodzi. Jest to bowiem archetypiczny obraz szczęśliwego dzieciństwa, jak gdyby kontynuacja życia w łonie matki, którego odpowiednikiem stają się wody rzeki. Mają one działanie ochronne, rozciągając się i na okres wczesnej młodości, z którą łączy się dodatkowe nacechowanie wody – jako żywiołu związanego z młodzięcą erotyką:

Tu Laura patrząc z chlubą na cień swej urody,
Lubiła włos zaplatać i zakwiecać skronie,
Tu obraz jej malowny w srebrnej fali łonie
Łzami nieraz maciłem zapaleniec młody.

W tym obrazie poetyckim osoba ukochanej – o konwencjonalnym niestety imieniu – poprzez odbicie zawiera się w wodzie, jej wizerunek nie zatrzymuje się na powierzchni, ale przechodzi w głąb, do „srebrnej fali łona”. I na odwrót – wchłonięta postać udziela wodzie części swej kobiecej natury.

Dramat bohatera polega na poczuciu ostatecznego odłączenia od tych szczęśliwych wód:

[...] gdzież są tamte zdroje,
A z nimi tyle szczęścia, nadziei tak wiele?

Przeżycie bezpowrotnej utraty znajduje swój wizualny równoważnik w końcowej przemianie ciekłej substancji, płynąca woda rzeki przekształca się w płynące łzy, jakże inne od tych, które niegdyś wylewał „zapaleniec młody”:

Wszystko przeszło, a czemuż nie przejdą łzy moje!

⁴⁹ F. S. Dmochowski (*Sonety Adama Mickiewicza*. „Biblioteka Polska” 3:1926 s. 277-284; cyt. za: *Walka romantyków z klasykami* s. 157) widział w tym niezręczność stylistyczną: „[...] – w tej pięknej strofie nie mogę zataić przed sobą niewłaściwości wyrazu *n i e m o w l ę c e* dłonie, niezgodnego z naturą. Czyliż bowiem niemowlę pójdzie się bawić nad rzekę? Czemuż autor nie położył: *d z i e c i ę c e*, a właściwiej: *m ł o d o c i a n e*?”.

Warto podkreślić, że problem nie leży w żadnej mierze w fizycznym oddaleniu od rodzimego krajobrazu, od topograficznie zlokalizowanego Niemna. Pierwsza redakcja sonetu powstała jeszcze na Litwie, kiedy nic nie wskazywało, że Mickiewicz będzie wygnańcem. To oddalenie przebiegło w sferze mentalnej, żal dotyczy utraty rajskiej harmonii Dzieciństwa, które jest – wedle formuły G. Bachelarda – „archetypem prostego szczęścia”⁵⁰. I tylko w tym sensie można mówić o utracie niewinności jako przyczynie cierpień bohatera.

*

Emocjonalna rozłączność z aktualną rzeczywistością nie była, jak dotąd, uwarunkowana głębokimi przemianami struktury duchowej kreowanego bohatera lirycznego, który pozostawał w orbicie wpływów sentymentalizmu i wzorca petrarkowskiego. Zmienia się to w sonecie XI (*Rezygnacja*). Literackiej proveniencji przedstawionej tu postaci należy już szukać w modelu bajronowskim. Przedmiotem zainteresowania tego utworu jest raczej osobowość będąca w konflikcie ze światem niż sam ów konflikt, w różnych wariantach czy aspektach ukazywany przez kilka poprzednich sonetów. Przeskok konwencji złagodzone przez fakt, że podmiot liryczny mówi w trzeciej osobie, nie wyraża siebie bezpośrednio, lecz opowiada rzekomo o kimś innym, wczuwając się w cudzą sytuację⁵¹.

Udręki związane z miłością podlegają gradacji – po to, by tym bardziej wyraziście zarysował się ostatni, najgorszy z wymienionych przypadków:

Nieszczęśliwy kto próżno o wzajemność woła,
Nieszczęśliwszy jest, kogo próżne serce nudzi,
Lecz ten u mnie ze wszystkich nieszczęśliwszy ludzi,
Kto nie kocha, że kochał, zapomnieć nie zdoła.

Traktowanie miłości wyłącznie jako przyjemności zmysłowej uniemożliwiają wspomnienia, a nadzieję na nowe uczucie odsuwa świadomość wewnętrznej pustki i wyjałowienia, skutek minionych przeżyć:

Widząc jaskrawe oczy i bezwstydne czoła,
Pamiętkami zatruwa rozkosz co go ludzi;

⁵⁰ *Poétique de la reverie*. „Presses Universitaires de France” 1960 s. 106 – cyt. za: Durand, jw. s. 91.

⁵¹ Z punktu widzenia psychologii twórczości ma to dodatkowo znaczenie, pozwalając przełamać pewien własny stereotyp literackiego alter ego.

A jeśli wdzięk i cnota czucie w nim obudzi,
Nie śmie z przekwitłym sercem iść do stóp anioła.

Powyższe zestawienie w następnych wersach rozwija się w bardzo wnikliwą psychologicznie charakterystykę bohatera w relacji do innych ludzi. Ludzi w ogóle, bowiem sfera erotyki – tak w wierszu na pozór wyeksponowana – stanowi tylko obszar, na którym w sposób szczególnie wyraźny uwidoczniają się pewne typowe postawy bohatera wobec otoczenia.

Albo drugimi gardzi, albo siebie wini,
Minie ziemiankę, z drogi ustąpi bogini,
A na obiedwie patrząc żegna się z nadzieją.

Jak widać podstawowym problemem jest w obu wypadkach poczucie niewspółmierności bohatera i jego potencjalnej partnerki. Czuje się on niegodny „bogini”, „anioła”, a z kolei urok „ziemianki” to dla niego za mało. Niemożliwość nawiązania uczuciowego kontaktu z kobietą jest tylko konsekwencją ogólnej formacji psychologicznej bohatera, który widzi się albo „nad”, albo „pod”, nigdy – współrzędnie z innymi. Jest „lepszy” lub „gorszy” od innych. „Albo drugimi gardzi, albo siebie wini” – ta oscylacja tworzy paradygmat emocjonalnych reakcji, wykluczający *a priori* jakiekolwiek głębsze związki międzyludzkie, oparte na poczuciu zarówno własnej, jak i cudzej wartości i skazujący na dotkliwą samotność. Istotą alienacji owego „najnieszczęśliwszego z ludzi” wyznacza dynamiczna opozycja: pogarda dla świata – samoobwinienie. Ten stan, będący przekleństwem, nie jest jednak pozbawiony swoistej godności ze względu na tragizm, jaki z sobą niesie; to mimo wszystko „świątynia samotności”⁵²:

I serce ma podobne do dawnej świątyni,
Spustoszałej niepogód i czasów kolejną,
Gdzie bóstwo nie chce mieszkać, a ludzie nie śmieją⁵³.

⁵² Określenie to pochodzi z elegii *Godzina*:

Samotności wzgardzona! o teźże godzinie
Niegdyś cię porzuciłem, wracam w twą świątynię,

– można mówić o korespondencji obu utworów.

⁵³ Między innymi ów fragment szczególnie przypadł do gustu jednemu z bardziej umiarkowanych klasyków, Franciszkowi Morawskiemu: „[...] jakże nie mogłeś – pisał do Andrzeja E. Koźmiana – czuć piękności tego obrazu, gdzie [poeta] mówi o zburzonych murach świątyni,

Gdzie już Bóg nie chce mieszkać, a ludzie nie śmieją”
(*Walka romantyków z klasykami* s. 116).

Przyczyny owego spustoszenia są nieznane – bohater bajroniczny bywał z zasady nieco tajemniczy. W każdym razie z klasyfikacji nieszczęść uczuciowych, dokonanej w pierwszej zwrotce, wynikałoby, że najgłębszy cień rzuca na jego życie pamięć o bezpowrotnie utraconej miłości. Jednak sprawa genezy „przekwitłego serca” jest w gruncie rzeczy drugoplanowa. Zadanie podstawowe wypowiedzi to ukazanie tragizmu cierpienia związanego z destruktywną siłą, jaka tkwi w strukturze osobowości bohatera, izolując go od świata ludzkiego, a nie zbliżając do tego, co ponadludzkie. Ponieważ podmiot liryczny nie jest tożsamy z bohaterem utworu, utrzymana w trzeciej osobie gramatycznej wypowiedź zyskuje – mimo współczucia – walor obiektywnej diagnozy.

W następnym sonecie, zatytułowanym *Do****, podmiot liryczny mówi już bezpośrednio o sobie; tym razem to jego własne serce jest „przekwitłe”, a nawet gorzej, stwierdza w nim obecność pierwiastka zła. Tylko że jest to zło nie tyle nawet potencjalne, ile wręcz deklaratywne.

Wiersz ma formę przestrogi skierowanej do adresatki, której postać przedstawiono na zasadzie kontrastu wobec podmiotu lirycznego. Jego rzekome zło ujawnia się właśnie w relacji do „niewinnej istoty”. Wewnętrzny konflikt z *Rezygnacji* przeniesiono tu na płaszczyznę interpersonalną⁵⁴. Podmiot ostrzega więc adresatkę przed sobą samym. Ale, jak przystało na bohatera o bajronowskich koneksjach, przy całym deklarowanym zepsuciu nie jest pozbawiony rysów szlacheckich. Co więcej, nieco dokładniejsza analiza wykazuje, że te właśnie cechy zdecydowanie dominują! Cóż tam bowiem znajdujemy?

Szczerłość, jeszcze mi jedna pozostała cnota;

[...] po cóż przy zgonie
Ma się wikłać w me losy niewinna istota?

[...] zwodzić nadto jestem dumny;

Tyś szczęśliwa, twe miejsce w biesiadników kole,
Moje, gdzie są przeszłości smętarze i trumny.

Mamy więc szczerłość, odpowiedzialność, uczciwość, honor, szacunek dla niewinności. Nawet wyznanie: „Wiedz, że niegodny ogień zapalasz w mym łonie”; i „Lubię rozkosz...” jest raczej dowodem dążenia do bezwzględnej

⁵⁴ „Gdy *Rezygnacja* wyraża dysonans wewnątrz duszy podmiotu lirycznego, niezgodę między sprzecznymi odruchami jego serca, tu zjawia się motyw niezgody między nim a osobą, która go kocha” (Z g o r z e l s k i, jw. s. 237).

szczeroci i prawdy niż oznaką „obojętności duszy przeżartej namiętnością”⁵⁵. To wszystko przeciwstawia się wstępnemu porównaniu do jadowitej żmii, będącemu w istocie ostrzeżeniem:

Lękaj się jadu, który w oczach żmii płonie,
Uciekaj, nim cię oddech zatruty owionie,
Jeśli nie chcesz kląć reszty twojego żywota.

Niebezpieczeństwo leży więc w możliwości zatrucia. Podobne groźby, choć w inny sposób, rzucał Gustaw, ewokując zbliżony obraz; wspólnym motywem słownym jest oko żmii:

[...] – Ja nic nie odpowiem;
Tylko na nią cisnę okiem,
Ha! okiem! okiem jadowitej zmije,
Całe piekło z mych piersi przywołam do oka;
[...]
Wgryzę się jak piekielny dym pod jej powieki
I w głowie utkwię na wieki.
Będę jej myśli czyste przez cały dzień brudził
I w nocy ją ze snu budził.

(w. 1022-1031).

Ale to tylko jeden z chwilowych wybuchów gniewu. Gustaw nie zamierza realizować swych piekielnych pomysłów, są one wyrazem targających nim namiętności, nie planem rzeczywistych działań. Bohater *Do****, którego, podobnie jak Gustawa, „namiętne przepaliły bole”, ma już za sobą okres gwałtownych uczuć. Pozostało po nich wewnętrzne skażenie i nie jest to kwestia poczucia, „że już w nim nie zakwitnie, jak niegdyś, miłość idealna”⁵⁶, lecz coś znacznie głębszego. Wykazuje to wyraźnie analiza symboliki ognia.

W każdej z trzech pierwszych zwrotek sonetu występuje obraz związany z tym żywiołem:

Lękaj się jadu, który w oczach żmii płonie,

Wiedz że niegodny ogień zapalasz w mym łonie,

⁵⁵ Zgorzelski (jw. s. 237) utrzymuje, że w tym sonecie „ukazano konflikt naiwnego, szczerzego uczucia z obojętnością duszy, przeżartej namiętnością i zdolnej jedynie do ognia, który poeta zowie «niegodnym»”. W takim ujęciu źródło owego konfliktu sprowadza się do moralnej deprawacji bohatera wskutek jakichś przeszłych nadużyć erotycznych. Postaramy się wykazać, że problem leży o wiele głębiej.

⁵⁶ K l e i n e r, jw. s. 500.

Tyś dziecko, mnie namiętne przepaliły bole.

We wszystkich wypadkach jest to ogień⁵⁷ zinterioryzowany, który nie grzeje, lecz wypala, trawi, niszczy. Jego paradoksalnym efektem nie jest ciepło, ale chłód cmentarza. Bo końcowy obraz, uzupełniający opuszczoną świątynię *Rezygnacji* symboliczną architekturą cmentarną⁵⁸, wyraża przede wszystkim odczuwane przez podmiot wewnętrzne zimno⁵⁹, którego nie rozprasza „niegodny ogień”. Zimno zaś jest oznaką martwoty. Dlatego metaforycznym odpowiednikiem bohatera staje się ciernisty krzak otaczający „grobowe kolumny” w opozycji do bluszczu wokół topoli, będącego ekwiwalentem adresatki:

Tyś szczęśliwa, twe miejsce w biesiadników kole,

Moje, gdzie są przeszłości smętarze i trumny.
Młody bluszczu, zielone obwijaj topole,
Zostaw cierniom grobowe otaczać kolumny.

Istotą opozycji jest kontrast między tym, co „organiczne”, a tym, co „nieorganiczne”. Zieleń topoli to oznaka ich żywotności, natomiast kolumny, oprócz tego, że są „grobowe”, mają w sobie ponadto chłód kamienia. Młody bluszcz jest również – z konieczności – zielony, w przeciwieństwie do cierni, które niejako z definicji muszą być suche, twarde i ostre.

Znaczenie tej metaforyki nie wyczerpuje się w sferze erotycznej. Aby to udowodnić, odwołajmy się do pewnego sądu Franciszka S. Dmochowskiego. „[...] – przymuszony jestem zastanowić się nad niestosownością wyrażenia: w b i e s i a d n i k ó w k o l e; dlaczego właściwe miejsce dla nie-

⁵⁷ Leksykę ogniową omawia K. Górski w referacie *Semantyka ognia w praktyce pisarskiej Mickiewicza* (w: *Mickiewicz. Sympozjum w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim*. Lublin 1979 s. 9-33). Niestety jest to tylko zestawienie odpowiednich fragmentów, opatrzonych obszernymi komentarzami językowymi, analiza przebiega pod kątem frekwencyjnym, przedmiotem zainteresowania jest słownictwo, a nie obrazowanie poetyckie.

⁵⁸ „[Poeta] w romantyczny zespół, powtarzany tylokrotnie w poezji polskiej, łącząc rymy: „dumny – trumny – kolumny””, świątynię opustoszałą *Rezygnacji* dopełnia symboliczną architekturą cmentarną – echo poezji cmentarzy łączy z echem poezji ruin [...]” (K l e i n e r, jw. s. 500).

⁵⁹ Już pojawiający się na początku obraz żmii kojarzony być może – mimo „płonącego jadu” – z zimnem. „Nieraz zastanawiałem się – pisze Bachelard (jw. s. 334-335) – czy aby wąż nie symbolizuje odrady do zimna. [...] Jeszcze przed zapuszczeniem jadu wąż mrozi nam krew w żyłach”. Oczywiście Bachelard przedstawia także ważniejsze i bardziej rozbudowane funkcje tego obrazu, nie są one jednak aktywizowane w Mickiewiczowskim sonecie. Można w nim natomiast dostrzec pewne odniesienie do biblijnego węża, ale w zasadzie wyczerpuje się ono na poziomie wizualnym.

winnej dziewczyny [autor] naznacza w kole biesiadników? – zapytywał w swej recenzji – Czyliż nie byłoby lepiej powiedzieć, że jej miejsce jest przy rodzicach lub w kole rówieśnic?”⁶⁰ Chyba jednak nie lepiej, bowiem to wyrażenie charakteryzuje nie tylko osobę, do której jest zwrócone, ale i samego bohatera. „Koło biesiadników” to przede wszystkim obraz szczęśliwej wspólnoty, zbiorowości, którą łączy wspólna radość, płynąca już z samego faktu bycia razem, w życzliwej, przyjaznej grupie – we wszystkich kręgach kulturowych wspólna uczta jest czynnikiem integrującym społecznie. Na tym właśnie poziomie przebiega zasadnicza bariera między podmiotem lirycznym a ową „niewinną istotą”. W przeciwieństwie do niej, dla niego, z przyczyn natury wewnętrznej, duchowej, są to już związki niedostępne, niemożliwe. Niezdolność do miłości pozostaje w ścisłym związku z duchowym oddaleniem od świata i ludzi, jest jedną z konsekwencji tego oddalenia, podobnie jak w *Rezygnacji*. Ale podczas gdy tam cierpienia wynikające z tego stanu przedstawiane były od zewnątrz, poprzez zobiektywizowanego bohatera, tutaj ukazano je od wewnątrz, z perspektywy subiektywnej. I podobnie jak w *Rezygnacji* ukazany stan jest ambiwalentny – ma swą tragiczną godność, ale jednocześnie jest przekleństwem, skażeniem serca. Bohater ma tego świadomość, toteż nie chce obejmować osobowości adresatki swym destrukcyjnym wpływem, pragnie uchronić ją przed losem podobnym do jego własnego:

Uciekaj, nim cię oddech zatruty owionie,
Jeśli nie chcesz kłać reszty twojego żywota.

Objawy owego zatrucia odnaleźć można także w przedostatnim sonecie, zatytułowanym *Danaidy*.

„Tytuł *Danaidy* – pisze Skwarczyńska – nadał poeta sonetowi [...] bluzgającemu zasłużonemi obelgami przeciw kobietom, co żądają za miłość – dani z poezji [...]”⁶¹. Pomijając już nawet niezgodność tej informacji z rzeczywistością zawartością utworu, wyrazić wypada zdziwienie, że autorka – także w końcu kobieta – tak łatwo i ochoczo solidaryzuje się ze stanowiskiem zajmowanym przez bohatera. Jeżeli spojrzymy na tekst mniej bezkrytycznie, dostrzeżemy uderzającą niesprawiedliwość wielu stawianych przez monologistę zarzutów.

Wyrażona na wstępie tęsknota za sentymentalnie i sielankowo wystylizowanym złotym wiekiem sprowadza się do pragnienia minimalizacji wysiłku przy pozyskiwaniu względów kochanki:

⁶⁰ Jw. s. 157.

⁶¹ Jw. s. 29.

Płci piękna! gdzie wiek złoty, gdy za polne kwiaty,
Za haftowane kłosem majowe sukienki,
Kupowano panieńskie serduszka i wdzięki,
Gdy do łubej gołębia posyłano w swaty?

Obłudnie nostalgiczną refleksję podsumowuje bohater stwierdzeniem:

Dzisiaj wieki są tańsze a droższe zapłaty.

Ilustrację tej tezy stanowić ma anaforyczne wyliczenie:

Ta, której złoto daję, prosi o piosenki;
Ta, której serce daję, żądała mej ręki;
Ta, którą opiewałem, pyta, czym bogaty.

Niestety, w odniesieniu do dwu pierwszych sytuacji pretensje są zupełnie nieuzasadnione. Czy prośba kobiety o wiersze zamiast ofiarowanych jej pieniędzy ma w sobie coś oburzającego? Szanująca się choć trochę kochanka poety ma prawo oczekiwać kilku poświęconych jej – choćby z grzeczności – „piosenek” i trudno tu mówić o wyrachowaniu. Również w drugim przypadku nie wystawia sobie złego świadectwa bohaterka pragnąca nie romansu, a małżeństwa. To pragnienie – szczególnie z punktu widzenia ówczesnej obyczajowości – jest jak najbardziej zrozumiałe. Cóż niewłaściwego może w tym widzieć podmiot mówiący?

Zastosowano tu zresztą chwyt dość perfidny – jedyny naprawdę przekonujący zarzut zostawia sobie podmiot na koniec całego zestawu. Zainteresowanie stanem majątkowym poety u opiewanej przez niego kochanki jest rzeczywiście oznaką wyrachowania i stawia ją w złym świetle. W ten sposób powstaje sugestia, że poprzednio wymienione osoby były warte tej ostatniej, mimo że nie wynika to bynajmniej z samego charakteru zastrzeżeń kierowanych pod ich adresem.

Na gruncie przygotowanym przez tę demagogię wynika wreszcie tytułowa inwektywa:

Danaidy! rzucałem w bezdeń waszej chęci
Dary, pieśni, i we łzach roztopioną duszę;
Dziś z hojnego jam skąpy, z czułego szyderca.

Ów mitologiczny epitet określać ma nienasycone pragnienia wyszydzonych kochanek⁶². Klasyczny motyw będący tu nośnikiem pogardy podmiotu lirycznego zawiera jednak pewne ukryte treści. Przypomnijmy, za co nieszczęsne córki Danaosa zostały skazane na swą syzyfową pracę. Otóż „wbrew woli ojca wydane za swych braci stryjecznych, synów króla Egiptu [...], na rozkaz ojca wszystkie z wyjątkiem Hypermestry [...] zabiły swych mężów w noc poślubną. Za karę zostały wtrącone do Tartaru, gdzie bez przerwy musiały napełniać wodą beczki bez dna”⁶³.

Danaidy mają więc także i groźne oblicze; ich zbrodnia dokonuje się w scenerii silnie nacechowanej erotyzmem, co wyznacza kierunek zagrożenia. Toteż lekceważenie i pogarda demonstrowane przez bohatera sonetu ma swój drugi biegun, ujawniony przez pełnowymiarową interpretację mitologicznego obrazu – jest nim ukryty lęk odnoszący się do sfery erotycznych związków. Sposób ich przeżywania przez bohatera uwarunkowany jest zamaskowanym drwiną poczuciem, że wszystkie partnerki są – jak Danaidy – niebezpieczne. Dlatego musi on się przed nimi bronić, choć jednocześnie ich potrzebuje:

A choć mię dotąd jeszcze nadobna twarz nęci,
Choć jeszcze was opiewać i obdarzać muszę,
Lecz dawniej wszystko dałbym, dziś wszystko – prócz serca.

Czy doprawdy jest to skutek doznanych zawodów? A może jest wprost przeciwnie, może to właśnie ich przyczyna lub przynajmniej jedna z przyczyn? Bo przecież podmiot już na początku wypowiedzi używa języka kupieckiego: ów „wiek złoty” to po prostu okres, kiedy ceny były niskie, jako że „panieńskie serduszka i wdzięki” można było nabyć za garść sentymentalnych rekwizytów, z których najcenniejszym był gołąb.

Cały ten obraz zaczerpnięty jest oczywiście z tradycji sielankowej⁶⁴, nie

⁶² „W swojej stylizacji zaznacza Mickiewicz specjalnie jeden z elementów treściowych, podkreślony przez wątek klasyczny: bezdeń – tu zamiast mitycznej beczki: bezdeń nienasyconych chęci” (tamże).

⁶³ *Mała Encyklopedia Kultury Antycznej* s. 175.

⁶⁴ Wiąże się to z szerszym zagadnieniem konwencji literackich. M. Jastrun (*Wizerunki*. Warszawa 1956 s. 73-74) stwierdza: „Sonety miłosne po namiętym, niemal wolnym wierszu monologu Gustawa w IV części *Dziadów*, po tym aż nadmiernie obnażonym liryzmie zaskakują nie tylko spokojem, ale i konwencjonalną, sentymentalną treścią. Jest w nich widoczna maniera; naśladują Petrarę, biorąc z niego więcej ckliwości niż zachwyty. Tak, to są stylizacje, jakby dalszy ciąg *Zimy miejskiej*”. Taka ocena świadczy o powierzchownej lekturze. Rzeczywiście, niektóre z sonetów odeskich ograniczają się właściwie do sprawnego naśladownictwa pewnych tradycyjnych wzorów, nie dotyczy to jednak żadnego spośród tutaj omawianych. Wykorzystywane konwencje literackie stają się narzędziem, za pomocą którego tworzony jest podstawowy zarys prezentowanej sytuacji, ale jest ona rozwijana w sposób oryginalny. W końcu, jak to

zmienia to jednak faktu, że głównym problem stanowi dla bohatera wzrost cen, a nie zmiana jakości przedmiotu transakcji, do którego sprowadzona została erotyka już na wstępie. W tym właśnie mieści się istota ironii całego tekstu – bohater stosuje konsekwentnie terminologię „handlową” (nawet „serce” staje się rodzajem zapłaty), jakby te kategorie były dla niego jedynym możliwym środkiem opisu podstawowej relacji zachodzącej w związku erotycznym. W takiej sytuacji zrozumiałby jest deklarowany w poincie sonetu brak zaangażowania „serca” w tak rozumiany interes – tylko że niestety nie da się go logicznie wyprowadzić z przedstawionych w tekście przeżyć i doświadczeń bez popadania w sprzeczności. Jedynym sposobem ich uniknięcia jest przyjęcie, że ów dystans i rezerwa jest u bohatera czymś pierwotnym, czymś, co wpływa na jego doświadczenia, a nie – jest ich wynikiem.

Podmiot mówiący niniejszego sonetu jest w gruncie rzeczy równie samotny, jak jego odpowiednik z *Rezygnacji* i *Do****, ale jego cierpienie pokrywa szyderstwo. Pojawia się jednak pewien czynnik istotnie nowy, rzucający dodatkowe światło także i na inne utwory odeskie oraz na wyrażaną przez nie ambiwalencję samotności. Tym czynnikiem jest szukający zewnętrznych uzasadnień ukryty lęk przed emocjonalnym zbliżeniem do partnerki, który ujawnia się w sposób symboliczny, za pośrednictwem mitologicznego obrazu Danaid, a także – bardziej bezpośrednio – poprzez dystans wobec kochanki, manifestowany w *Rozmowie, Do D. D., Dwóch słowach*. Rozdźwięk między bohaterem a światem, tak charakterystyczny dla liryki odeskiej, zyskuje dzięki temu dopełniające wyjaśnienie na poziomie psychologicznym. Jest to zarazem jeden z wewnętrznych wyznaczników sytuacji w planie egzystencjalnym, bowiem to nie obiektywne zdarzenia i fakty są podstawową przyczyną nieszczęścia bohatera, cierpienie nie spada na niego „z zewnątrz”, od początku nosi je on – w sobie.

Lublin 1988

zwięźle ujmuje A. Okopień-Sławińska (*Rola konwencji w procesie historycznoliterackim*. W: *Proces historyczny w literaturze i sztuce*. Pod red. M. Janion, A. Piorunowej. Warszawa 1967 s. 74): „pisarz nie staje bezpośrednio wobec świata, ale wobec różnych literackich formuł świata”. Kategoria cierpienia, powszechnie pojawiająca się w liryce erotycznej, ma w sonetach odeskich swoiste ukierunkowanie dzięki temu, że konstrukcje bohatera lirycznego wykraczają poza konwencjonalne wzorce, będące ich punktem wyjścia.